



HETEROTOPYA ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

Yeliz SELVİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

RESİM ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HAZİRAN 2014

YELİZ SELVİ tarafından hazırlanan "Heterotopya Üzerine Görsel Çözümler" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi RESİM Anasanat dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Mehmet Yılmaz

Resim, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan : Prof. Dr. Alaybey Karoğlu

Resim, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Prof. Tansel Türkdoğan

Resim, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Prof. İsmail Ateş

Resim, Hacettepe Üniversitesi

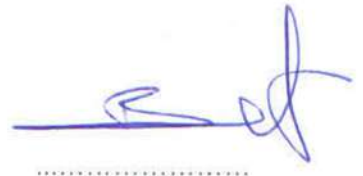
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Doç. Birsen Çeken

Grafik Tasarımı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 19 / 06 / 2014

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Aysen SOYSALDI
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Yeliz Selvi

19.06.2014

HETEROTOPYA ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Yeliz SELVİ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2014

ÖZET

Basit olarak *ötekiliğin mekânı* olarak tanımlanan heterotopya anlam bakımından son derece yüklü bir kavramdır. Kavram tıbbi bir terim olarak olgunlaşmıştır. Michel Foucault ise bu kavramı tıbbi köklerinden ayırıştırarak sosyal ve siyasi ötekilik formları üzerinden mekânsal bir tabana taşımıştır. Mekânsal bir pratik olarak heterotopya iktidar ve birey arasında çift yönlü bir etkiye sahip olmuştur. Bunun anlamı heterotopyaların aynı anda hem marjinde tuttuğu bireyler üzerinde toplumsal disiplini sağlamayı amaçlayan iktidarın, hem de ona direnen, karşı koyan bireylerin mekânı olmasıdır. Direnmenin olası ipuçlarını mekânın çok katmanlı yeni dokusu üzerinden arayan Foucault, bu izlek ile heterotopyalara ulaşmış ve direnmenin bu ilginç mekânını sınavabilmek adına somut örneklerle indirgemıştır. İşte tam bu noktada, sanat ile ilişkisini ortaya koyarken kavramı doğru yorumlayabilmek adına çalışmada ilk olarak *Heterotopya nedir?* sorusuna yanıt aranmıştır. Çalışmada ilk bölümü meşgul eden bu soru çeşitli düşünürler ve disiplinlerin kavramla kurdukları ilişki üzerinden değerlendirilmiştir. Yine bu bölümde kavramın dinamik ve deneysel yönlerini ortaya çıkaran örnekler verilmiştir. İkinci bölümde bu araştırma nesnesi ile ilişkisi bağlamında çeşitli sanat yapıtları üzerinden bir okuma yapılmıştır. Bunun sonucunda kavramın sergiden yerleştirmeye yönelen bir yaklaşım içinde izleyicinin yapıtla karşılaşma olanaklarına göre değiştiği ve yeni biçimler aldığı görülmüştür. Üçüncü bölümde ise içeriğe uygun görsel çözümler yapılmış ve bu görsellerin düşünsel boyutlarına değinilmiştir.

Bilim Kodu : 404.7.016

Anahtar Kelimeler : Heterotopya, Ütopya, Sanat, Mekân

Sayfa Adedi : 142+ xiii

Danışman : Prof. Mehmet YILMAZ

VISUAL ANALYSIS ON HETEROTOPIA
(Ph.D.Thesis)

Yeliz SELVİ

GAZİ UNIVERSITY
ENSTITUTE OF FINE ARTS

June 2014

ABSTRACT

Heterotopia is an extremely loaded concept in meaning that is simple defined as the (locality) of otherness. The concept has matured as a medical term. Michel Foucault has moved this concept to a spatial database over forms of social and political otherness by separating from the roots. Heterotopia that having a spatial practice has had a dual effect between power and individual. (That means) heterotopias are the (locality) of both power that is aimed to providing social discipline over individual and individuals who are resisted to power (at the same time). Foucault who has sought possible clues of resist on multi-layered new tissue of space has reached heterotopia with this trace and has been reduced to concrete examples for test this interesting space of resistance. At this point, while putting the relationship with art, firstly the answer to question that "what is heterotopia?" had been sought for the concept of the right to interpret. In this study, this question that has occupied the first part has been evaluated through the relationship with concept of disciplines by various thinkers. Also, some examples that showing the dynamics and experimental aspects of the concept has been given in this part. In the second part of this study, a reading is made out of a variety of works of art has been made an analysis over several artworks in terms of relationship with the concept. As a result, it was observed that the concept changed and taken new forms according to viewers' meeting with artwork in an approach from exhibition to location. In the third part, the visual analysis according to content were made and were referred to the intellectual dimensions of this image.

Science Code : 404.7.016

Key Words : Heterotopia, Utopia, Art, Space

Page Number : 142+ xiii

Supervisor : Prof. Mehmet YILMAZ

TEŞEKKÜR

Heterotopya Üzerine Görsel Çözümlemeler adlı bu çalışma Türkiye’de heterotopya kavramının geçmişte ve bugün sanat alanında görülebilecek olanaklılıklarının incelendiği ilk kapsamlı çalışmadır.

Dünyada sanat da dahil olmak üzere çeşitli disiplinler üzerinden oluşturulan pek çok kuramsal çalışmada heterotopya kavramının çoktan tartışıldığı, içselleştirildiği ve tüketildiği görülmektedir. Buna karşın Gezi Parkı’nın mekânsal analizi yapılırken geçtiğimiz yıl kavramın kullanma sıklığının arttığı görülse de Türkiye’de kavram çok bilinmemekte gibi gözükmemektedir.

Bu nedenle çalışma süreci boyunca görsel malzeme ve kaynak bulma konusunda kimi zorluklar yaratmıştır. Bu zorlukların üstesinden gelmem konusunda desteğini esirgemeyen başta tez danışmanım Prof. Mehmet Yılmaz’a, görsel ve kuramsal malzeme temin ederek çalışmaya katkıda bulunan HETEROTOPYA2002 grubu üyesi Nazlı Eda Noyan’a, çalışma süresi boyunca bana sabır ve ilgi gösteren aileme, akrabalarım ve dostlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. HETEROTOPYA.....	5
2.1. Michel Foucault ve <i>Öteki Mekânlara Dair</i>	9
2.2. Foucault ve Kapatılma: Heterotopya Kavramının Sosyolojik Olarak Değerlendirilmesi.....	21
2.3. Heterotopya Üzerine Yorumlar.....	29
3. HETEROTOPIK YAPITLAR.....	39
3.1. Görsel Bir Heterotopya Olarak Ayna.....	39
3.2. Arazi Sanatı ve Heterotopya.....	55
3.3. Gerçeküstücülük ve Heterotopya	57
3.4. Güncel Sanatsal Bir Pratik Olarak Heterotopya.....	64
3.5. Geçicilik/Kalıcılık Bağlamında Sanatta Heterotopik Oluşumlar.....	91
4. UYGULAMALAR.....	107
5. SONUÇ ve ÖNERİLER	131
KAYNAKÇA.....	135
ÖZGEÇMİŞ.....	142

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1.1. Jeremy Bentham'ın <i>Panoptikon</i> tasarımı, 1791.....	26
Resim 2.2.1. <i>Solaris</i> filminden bir sahne.....	36
Resim 2.2.3. <i>Dogville</i> filminden sahneler.....	36
Resim 3.1.1. Diego Velázquez, <i>Nedimeler</i> , 1656, tuval üzerine yağlıboya, 318 x 276 cm.....	40
Resim 3.1.2. Velázquez'in <i>Nedimeler</i> resminden ayrıntı.....	41
Resim 3.1.3. Jan van Eyck, <i>Giovanni Arnolfini'nin Düğünü</i> , 1434, ahşap üzerine yağlıboya, 82,2 x 60 cm.....	43
Resim 3.1.4. Jan van Eyck'in <i>Giovanni Arnolfini'nin Düğünü</i> resminden ayrıntı.	44
Resim 3.1.5. Edouard Manet, <i>Folies-Bergère'de Bir Bar</i> , 1882, tuval üzerine yağlıboya, 96 x130 cm.....	45
Resim 3.1.6. Gabriel Metsu, <i>Köpeklerle Oynayan Genç Bakire</i> , 1660-1667, tuval üzerine yağlıboya, 82,5 x 85 cm.....	46
Resim 3.1.7. Metsu'nun <i>Köpeklerle Oynayan Genç Bakire</i> resminden ayrıntı...	47
Resim 3.1.8. Clara Peeters, <i>Çiçekler ve Kadehler ile Natürmort</i> , 1612, ahşap üzerine yağlıboya, 60 x 49 cm.....	48
Resim 3.1.9. Peters'in <i>Çiçekler ve Kadehler ile Natürmort</i> adlı resimden ayrıntı.....	48
Resim 3.1.10. Johannes Vermeer, <i>İnancın Alegorisi</i> , 1670-72, tuval üzerine yağlıboya, 114,3 x 88,9 cm.....	50
Resim 3.1.11. Vermeer'in <i>İnancın Alegorisi</i> adlı resminden ayrıntı.....	51
Resim 3.1.12. Anish Kapoor, <i>Bulut Kapısı</i> , 2006.....	52
Resim 3.1.13. Anish Kapoor, <i>Gök Aynası</i> , 2010	53

Resim 3.1.14. Robert Smithson, <i>Yucatán'a Yolculukta Ayna Olayları</i> , 1969 ...	54
Resim 3.2.1. Robert Smithson, <i>Sarmal Dalgakıran</i> , 1969-70, Utah Gölü	56
Resim 3.3.1. Rene Magritte, <i>İmgelerin İhaneti</i> (Bu Bir Pipo Değildir), 1928-1929, tuval üzerine yağlıboya, 63,5 x 93,98 cm	58
Resim 3.3.2. Hieronymus Bosch, <i>Dünyevi Zevkler Bahçesi</i> , 1503-1504, ahşap üzerine yağlıboya, 220 x 389 cm.....	60
Resim 3.3.3. Salvador Dali, <i>Küçük Kemik Kalıntıları</i> , 1928, tuval üzerine yağlıboya, 64 x 48 cm.....	61
Resim 3.3.4. Frida Kahlo, <i>Su Bana Ne Verdi</i> , 1939, tuval üzerine yağlıboya, 91x 70,5 cm.....	62
Resim 3.3.5. Giorgio de Chirico, <i>Aşk Şarkısı</i> , 1914, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 59,1 cm.....	63
Resim 3.4.1. Hüseyin Bahri Alptekin, <i>Self-Heterotopia</i> , Catching Up with Self, 1991-2007.....	65
Resim 3.4.2. Hüseyin Bahri Alptekin ve Michel Morris, <i>Heterotopya</i> , 1992-1993	66
Resim 3.4.3. Hüseyin Bahri Alptekin ve Michael Morris, <i>Heterotopya</i> , 1991-1992	67
Resim 3.4.4. Mahalle çocuklarının yaptıkları resimler avluya çamaşır iplerine asılıyor, 1999, Galata.....	71
Resim 3.4.5. Yararsız Bir Uzama Dair, <i>Oda Projesi Mekânı açılıyor</i> , 2000, Galata, İstanbul	71
Resim 3.4.6. Özge Açıkkol, <i>Evinden Bir Eşya Getir</i> , 2000, (Oda'da Bir Gün serisinden), Galata, İstanbul.....	72
Resim 3.4.7. Erik Göngrich, <i>Piknik</i> , 10 Haziran 2001, (Oda'da Bir Gün serisinden), Galata, İstanbul.....	72
Resim 3.4.8. Pérez & Ólafsson, <i>Pril Oldu mu?</i> , Oda Projesi, İstanbul	73
Resim 3.4.9. Esra Ersen, <i>Brothers&Sisters</i> , 2003, video,	74

Resim 3.4.10. Oda Projesi kapsamında yeniden yapılandırılması düşünülen avlu için mahalle sakinleriyle birlikte yapılan hazırlık aşamalarından görüntüler	76
Resim 3.4.11. Oda Projesi, <i>Ada</i> , 2003.....	76
Resim 3.4.12. Grubun Oda projesi kapsamında çocuklarla gerçekleştirdiği <i>Bize sizin hayal avlunuzu ya da bir avlu anınızı anlatın</i> konulu çalışmadan	77
Resim 3.4.13. Urban Flashes'in <i>Kent Yamaları</i> adlı projesi kapsamında doldurulmuş arazilere ilişkin fotoğraf örnekleri	78
Resim 3.4.14. Heterotopya grubunun <i>İstanbul'u Tanıyalım Turları #1 Peron 7</i> adlı performansından görüntüler	79
Resim 3.4.15. Yutaka Sone, <i>Double River Island</i> , 2003	81
Resim 3.4.16. Motohiko Odani, <i>Berenice</i> , 2003	82
Resim 3.4.17. Motohiko Odani, <i>İskelet</i> , 2003.....	82
Resim 3.4.18. Yuri Albert, <i>Gözleri kapalı kendi portresi</i> , 1995, enstalasyon..	84
Resim 3.4.19. Luis Nobre, <i>Şehirlerarası Görüşme</i> , 2007, karışık malzeme enstalasyon.....	85
Resim 3.4.20. Hicham Benohoud, <i>Moroccon Okulu</i> , 2004,fotoğraf,	85
Resim 3.4.21. Lukas Einsele, <i>Mayından Kurtulanlar</i> , 2002, fotoğraf, Afganistan,	86
Resim 3.4.22. Wafa Hourani, <i>Kalandiye 2047</i> , 2008, Kontrol noktaları ve bar, 56 x 80 x 73 cm.....	87
Resim 3.4.23. Wafa Hourani, <i>Kalandiye 2047</i> , 2008, Mülteci Kampı, 50 x 77 x 170 cm.....	87
Resim 3.4.24. Marcelo Brodsky, <i>Sınıf</i> , 1996, fotoğraf,	88
Resim 3.4.25. İnci Eviner, <i>Hiçbiryer-Gövde Burası</i> , 2000, fotoğraf,	89
Resim 3.5.1. <i>Ferrante Imperato'nun nadire kabinesi</i> , 1599, Napoli,	92

Resim 3.5.2. Guiseppe Arcimboldo, <i>Su</i> , 1566, ahşap üzerine yağlıboya, 67 x 51 cm	93
Resim 3.5.3. Kurt Schwitters, <i>Merz Evi</i> , (1919'da oluşmaya başladı)	93
Resim 3.5.4. Marcel Duchamp, <i>Valiz Biçiminde Kutu</i> , 1934-41	94
Resim 3.5.5. Andy Warhol, <i>Zaman Kapsülleri</i> , 1974.....	95
Resim 3.5.6. Andy Warhol, <i>Zaman Kapsülü 44</i> , 1890-1973.....	95
Resim 3.5.7. Herbert Distel, <i>Çekmece Müzesi</i> , 1970-77.....	95
Resim 3.5.8. Confest, 2013, Melbourne, Avustralya.....	98
Resim 3.5.9. Yanan Adam Sanat ve Müzik Festivali, <i>Yanan Adam Heykeli</i> , 2013, Nevada Black Rock Çölü	99
Resim 3.5.10. Nevada, Black Rock Çölü'nde Yanan Adam Festivali için hilal şeklinde kurulmuş geçici kent	100
Resim 3.5.11. 2013 yılında Yanan Adam Festivali'nde yapılmış dev bir heykel	102
Resim 3.5.12. Yanan Adam Festivali'nden yaratıcı bir kostüm örneği.....	102
Resim 3.5.13. Yanan Adam Festivali, 2013.....	103
Resim 3.5.14. Geoffrey Farmer, <i>Çim Yaprakları</i> , 2012, kolaj,	104
Resim 4.1. <i>Heterotopya</i> , 2013, tuval üzerine boardmarker kalem, 350 x 200 cm	107
Resim 4.2. <i>Heterotopya II</i> , 2014, tuval üzerine boardmarker kalem, 600 x 200 cm	110
Resim 4.3. <i>Resim 4.2'den ayrıntı</i>	111
Resim 4.4. <i>Resim 4.2'den ayrıntı</i>	112
Resim 4.5. <i>Resim 4.2'den ayrıntı</i>	112
Resim 4.6. <i>Heterotopya III</i> , 2014, tuval üzerine keçeli kalem ve akrilik, 350 x 200 cm	115

Resim 4.7. <i>Resim 4.6'dan ayrıntı</i>	116
Resim 4.8. <i>Resim 4.6'dan ayrıntı</i>	116
Resim 4.9. <i>Resim 4.6'dan ayrıntı</i>	116
Resim 4.10. <i>Resim 4.6'dan ayrıntı</i>	116
Resim 4.11. <i>Resim 4.6'dan ayrıntı</i>	117
Resim 4.12. <i>Resim 4.6'dan ayrıntı</i>	118
Resim 4.13. <i>Resim 4.6'dan ayrıntı</i>	118
Resim 4.14. <i>Resim 4.6'dan ayrıntı</i>	118
Resim 4.15. <i>Resim 4.6'dan ayrıntı</i>	118
Resim 4.16. <i>Resim 4.6'dan ayrıntı</i>	119
Resim 4.17. <i>Resim 4.6'dan ayrıntı</i>	120
Resim 4.18. <i>İsimsiz I</i> , 2014, tuval üzerine akrilik, 200 x 200 cm.....	121
Resim 4.19. <i>İsimsiz II</i> , 2014, tuval üzerine akrilik, 20 x 10 cm.....	123
Resim 4.20. <i>Karşılaşma</i> , 2014, tuval üzerine akrilik ve keçeli kalem, 40 x 40 cm	122
Resim 4.21. <i>İllüzyon</i> , 2014, tuval üzerine boardmarker kalem, 350 x 200 cm	123
Resim 4.22. <i>Resim 4.21'den ayrıntı</i>	124
Resim 4.23. <i>İsimsiz III</i> , 2014, tuval üzerine boardmarker kalem, 350 x 200 cm	125
Resim 4. 24. <i>İsimsiz IV</i> , 2014,tuval üzerine keçeli kalem, 10 x 30 cm.....	127
Resim 4. 25. <i>İsimsiz V</i> , 2014, tuval üzerine akrilik, 40 x 40 cm	128
Resim 4. 26. <i>İsimsiz VI</i> , 2014, tuval üzerine keçeli kalem, 15 x 25 cm.....	128

Resim 4. 27. <i>İsimsiz VII</i> , 2014, tuval üzerine akrilik, 140 x 40 cm	129
Resim 4.28. <i>İsimsiz VIII</i> , 2014, tuval üzerine akrilik, 15 x 35 cm	129

1. GİRİŞ

19. yüzyıldan sonra sorumlulukları artan modern devlet, toplumsal ilişkilerde, uyum ve birlikteliği sağlayacak normlar ve mekanizmalar geliştirmiştir. Bunu yaparken, bilgiyi güç olarak gören iktidar daha etkili ve daha kalıcı olabilmek adına kendi sınırları içindeki toplumsal grupları tanımlamak ve kontrol etmek için yeni bilgi tipleri ve söylem biçimleri geliştirmeye başlamıştır. Bu söylem biçimleri kurumsal anlamda her biri kendi bilgi, güç ve söylemlerine sahip, devlet hizmetinde fakat profesyonel özerkliğe sahip bir uzmanlar topluluğu ile toplumsal baskı unsuru yaratan devletin yasalarında öngördüğü biçimlerde ve yerlerde cisimleştirilmiştir. Böylece gözetim, kontrol, ayırıştırma, mekânsal olarak düzenleme, hesaplama, sınıflandırma ve akılcılaştırma teknikleri sayesinde bireyin belirli bir norma uyumlu hale gelmesi sağlanmıştır. Bunun sonucunda birey yoksul, işsiz, hasta, deli vb. tanımlamalarla açıklanarak kontrol altına alınmaya çalışılmış ve dinlenme evleri, psikiyatri klinikleri, hapishaneler gibi davranış biçimleri ortalamaya uymayan bireylerin yer aldığı heterotopyalar ortaya çıkmıştır.

Ancak insan faktörünün değişkenliği ve ne yapacağının öngörülemezliği iktidarın bu mekânlar üzerindeki amaç-sonuç ilişkisini zaman zaman tersine çevirmiştir. Böyle anlarda heterotopyalar yeni bir anlam kazanarak bireyin modern toplumun disiplin ve tam kontrol ideali altında direniş, meydan okuma ve kaos potansiyelini barındıran alternatif yerler haline gelmiştir. Çünkü iktidarın bu mekânlarda bireyi normalleştirerek üretim süreçlerine uygun hale getirmeye çalışması, bireyde engellenmeler ve baskı altına alınma durumundan doğan bir gerilime yol açmış, bu baskılar sonucu bir iktidarsızlık durumu yaşayan birey iktidarı ele geçirmek isteği ile şiddet ve yıkıcılığa başvurmuştur. Nitekim sanatsal bağlamda hem geçmişte hem de bugün heterotopya düşüncesinin öngörölmüş geleneksel bütün tutumları yıkıma uğratma mantığı ile görsel pratiklere dönüştürüldüğünü, farklılıkların altının çizildiği ve farkındalık yaratıldığı her durumda bir hacim kazandığını ve kurumsallaştırıldığını görmekteyiz. Örneğin, ironi ve gizli simgeler ile görünenin ardındaki başka gerçekleri ve zıtlıkları vurgulayarak alışılmadık üslubuyla çağını çok aşan bir modernlikte karşımıza çıkan Hironymus Bosch ya da karnavalesk bir anlayışta oluşturduğu görüntülerle Pieter Brughel gibi yapıtlarının

dolaylı olarak tematik bir heterotopyayla ilişkilendirilebileceği sanatçılar olduğu gibi, bu kavramın tüm bir akım ya da dönemle ilişkilendirilmesi de mümkün olmaktadır.

Heterojen unsurları şaşırtıcı biçimde yan yana getiren biçimsel denemeleriyle sürrealist sanatçıların yapıtları böyle bir heterotopya okumasına imkân vermektedir. Öte yandan heterotopya kavramının sanat yapıtlarında görünürlük kazanması çoğunlukla postmodern estetik içinde baskın bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü, “postmodern teori, hiçbir kenarı, hiyerarşisi ve merkezi olmayan, ama yine de her zaman varlık kazanmasını istediği bir kültürel ‘heteropi’ görüşüne izin verir” (Connor, 2001:33). Bu anlamda heterotopyalar postmodern bir iletişim biçimini yansıtmakta ve sanatçılar bu iletişim biçimini *ötekini* sanata dahil ederek, geçmişte ve bugün farklı olanı güncellemek adına eklektik bir sanatsal tavırla ortaya koymaktadırlar. Aslında heterotopya düşüncesinin sanat yapıtında içerik olarak, sanat yapıtı olarak ya da sanatsal bir olanaklılık olarak görünürlük kazanmasının ya da kavramsallaştırılmasının ardında büyük ölçüde *öteki* ve *farklı olma* durumu yatmaktadır. Bu nedenle normlara uygun olmayanları normalize eden kurumların analizi ve eleştirisini yapan ve iktidar, değer ve gerçeklik kavramlarını sorgulayarak tüm marjinal toplulukların – feministlerde olduğu gibi- sanatsal ifadelerini ironik, nihilist, şok edici bir tutum içinde işittirerek, göstererek, sınırları belirsizleştirip yıkarak görselleştirdiklerine tanıklık ediyoruz.

2000’li yıllarda kavramın bilinçli ve belirli bir farkındalık içinde Hüseyin Bahri Alptekin’in *Heterotopya* işinde olduğu gibi doğrudan bir konu olarak kullanıldığını, büyük ölçekli sergilerde -2007 yılında yapılan I. Selanik Çağdaş Sanat Bienali’nde olduğu gibi- bir temayı oluşturduğunu ya da mimari alanda İstanbul’da etkinliklerini sürdüren *HETEROTOPYA2002 Grubu* gibi bir tasarım grubunu nitelediğini ve güncelliğini bugünde hâlâ sürdürdüğünü görmekteyiz.

1960’larda Foucault tarafından ortaya atılan kavramın 2000’li yıllarda sanatsal çalışmalarla güncellenmesinde kuşkusuz o yıllardan bu yıllara taşınan bir toplumsal yapı ve bu toplumsal yapıyla eşdeğerli sanatsal oluşumların yakın ilişkisi

vardır. Ayrıca sanatın kurumsallaşma sürecinin de heterotopyaların güncelliğini korumasında etkilidirler.

Müzeler pek çok farklı zamanı biraraya getirerek biriktiren heterotopyalardır. 19. yüzyılda müzelerle böyle bir ilişkisellik kurmak mümkündür. Modernliğe ait bu müzeler, mimarileri, gezinti güzergâhları ve sergileme teknikleri ile izleyici üzerinde bir denetimi mümkün kılan disiplinler mekânlar olarak bir heterotopya gibi işlemektedirler.

Postmodern dönemdeki müze politikalarında ise bu ilişkisellik daha farklıdır. Farklılıkları kabullenerek kurumsal varlığını bu çerçevede tekrar yapılandırmaya girişen “post-modern müzecilik yaklaşımı en genel anlamı ile ‘kapsayıcı’dır ve müzeleri en ayrıcalıklı kurumlardan biri yapan özellikleri sürekli değişebiliyor olmalarıdır” (Yücel, 2012: 24-25). Günümüzde müzeolojik bağlamda değerlendirebileceğimiz dijital sanat pratikleri, çağdaş sanat mekânları vb. yapılanmalar da heterotopya kavramı ile postmodern müze politikalarıyla benzer bir ilişkisellik içinde değerlendirilebilir.

Bütün bu bağlantılar göstermiştir ki, sanat ve heterotopya kavramı arasında bugünde güncelliğini koruyan bir ilişki vardır ve bu ilişki zaman içinde içgüdüsel ve simgesel bir nitelikten işlevsel bir niteliğe dönüşmüş, sanat yapıtında içerik olarak, sanat yapıtı olarak ya da sanatsal bir olanaklılık olarak görünürlük kazanmıştır.

Tüm bu değerlendirmelerden hareketle hâlâ güncelliğini kaybetmemiş bir kavram olarak heterotopya, insanın kendi ontolojisini yaparken sınırlar, kesintiler, boşluklar ve kırılmalar üzerine düşünebilmesinin yollarından biri olması ve böylece bugüne dair bir farkındalık yaratması açısından önemli olup, çalışmada konu hakkında nesnel bir araştırma yapmak ve farklı bir bağlam üzerinden bugünün sanatsal pratikleriyle yeni ilişkiler kurmak amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda aynı zamanda çalışmanın akışını da belirleyecek olan aşağıdaki sorulara yanıtlar aranmıştır:

Heterotopya nedir ve nasıl meydana gelmektedir? Farklı disiplinlerde hangi kuramsal temellerle ifadelendirilebilir? Kavram sanat söylemine geçmişte ve

bugün hangi amaçla ve nasıl tercüme edilmiş/edilmektedir? Farklılaşmalar ve değişimler için ortaya konan herhangi bir ölçüt bulunmazken heterotopya kavramı güncelliğimiz ve şimdiki zaman üzerinde düşünme deneyimleri ile ilgili olarak sanattaki yaratıcı sürece nasıl bir katkıda bulunmaktadır? Uygulama çalışmaları açısından bu tavır düşünsel ve plastik açıdan en etkin biçimde nasıl aktarılabilir?

Çalışmada yanıtları aranacak bu sorularla birlikte, heterotopya kavramı Foucault'nun ifadeleriyle, sanatın ve sanatçının “akla meydan okuyan delice eğilimleriyle, insan bilimlerinin normalleştirici akılcılığından, normlara karşıt, ‘anormal’ bir sapma” (Foucault, 2005: 297) yaptığı durumlarda dikkatle incelenmiştir. Konuyla ilgili eşdeğer nitelikteki diğer kavramlardan da faydalanılarak kavram sanatta da ilgi nesnesi haline getirilmiş ve bilimsel bir zemin hazırlanmaya çalışılmıştır. Bu yapılırken ise çalışmalarında doğrudan ya da dolaylı olarak kavrama gönderme yapan belli başlı sanatçılar, sanat akım ya da anlayışları incelenmiş ve uygulama çalışmaları için de düşünsel bir arka plan oluşturulmuştur.

Sonuç olarak, içinde yaşanılan çağın dinamikleri dikkate alınarak çalışmanın merkezine yerleştirilen kavram, sanat yapıtının biçim ve içeriğini belirlemesi ile gerçekliğin yeniden yapılandırılması sürecinde güncelliğimiz ve şimdiki zaman üzerinde bir düşünme deneyimi sunmasıyla önemli kılınmıştır.

2. HETEROTOPYA

Yunanca ‘hetero’ [farklı] ve ‘topia’ [yerler] kelimelerinden türemiş olan *heterotopya* çoğul bir isim olup, ancak bazı kaynaklarda tekil bir isim olarak da kullanılmaktadır (Meads, 2011, Macdonald, 2003).

Genel olarak *ötekilik*le ilintili yapı ve mekânları çağrıştıran heterotopya, kullanıldığı ilk anlamıyla tıbbi bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ilk anlamıyla kontrol dışı çoğalan hücreler gibi bulunmaması gereken yerde bulunan fazladan doku, organ ya da sağlıklı bir bedenin bütünlüğünü bozan eksik parçalar olarak istenilmeyen ve bedene dair beklentilerimizi alt üst eden anormal bir durum olarak ifade edilmektedir.

Tüm öteki alanlarla radikal bir ötekilik ilişkisi içinde olan mekânlara duyduğu ilgi ile kavramı temellük edip, bu ilk anlamından farklı olarak çeşitli zaman ve mekânlarla kurduğu bir ilişkisellik ağı içinde, iktidarın istemediği sosyal ve siyasi ötekilik durumlarına aktaran ve kavramın sosyal dünyadaki yeri hakkında önemli bir farkındalık yaratan ise Michel Foucault’dur.¹ Bu nedenle heterotopya çalışmada kapsamlı olarak Foucault üzerinden değerlendirilmiştir. Bu anlamda kısmi olarak kavramın hem tıbbî anlamından farklı olarak kullanıldığı hem de içine yerleşeceği kuramsal temeli veren ilk referansı yazarın 1966 yılında yayınladığı *Kelimeler ve Şeyler*² adlı kitabı oluşturmaktadır.

Bu kitapta basit olarak, dil ve anlamı karşılıklı kuran yapısalcı düşünce etrafında şekillenen batı kültürü ve bu kültürün genel toplumsal kabullerinin, gerçeklik olarak görülen söylemlerinin nasıl bir düzen içinde ortaya konulduğu incelenmekte ve buna karşıt olarak söylemi yaratan dilin otoritesinin çoğul anlamlarla sarsılması gerekliliği üzerinde durulmaktadır. Bu doğrultuda heterotopya kavramı ilkin akılcı değerler ve nesnel ölçütler dışında kalan bilgi biçimlerinin tarihin kendisine

¹ Michel Foucault’nun birkaç kuşak tıp eğitimi almış bir aileden gelmiş olduğu ve kendisi de tıp eğitimi alarak klinik üzerine çalışmalar yaptığı düşünüldüğünde böyle bir farkındalık içinde kavramın ilk kez Foucault tarafından kullanılması tesadüf değilmiş gibi görünmektedir.

² İngilizce’ye *Şeylerin Düzeni* ya da *Sırası* olarak çevrilmiştir. Bu nedenle metin içinde bazı alıntılarda bu isim ile anılmaktadır.

bağlanarak açığa çıkarılmaya çalışıldığı durumlarda, söz konusu edilen bir dizi ilişkiler ağı ile karşımıza çıkmaktadır.

Önsözde kitabı yazma fikrinin Arjantinli öykücü, şair Jorge Luis Borges'in sözünü ettiği bir *Çin Ansiklopedisi*nden doğduğunu belirtilmektedir.

Çin Ansiklopedisi'nde, "imparatora ait olanlar; içi saman doldurulmuş olanlar, evcilleştirilmiş olanlar, süt domuzları, deniz kızları, masalsı hayvanlar, başıboş köpekler, bu tasnifin içinde yer alanlar, deli gibi çırpınanlar, sayılamayacak kadar çok olanlar, deve tüyünden çok ince bir fırça ile resmedilenler, testi kırılmış olanlar, uzaktan sineğe benzeyenler" olarak gerçek hayvanların hayali olanlardan özenle ayırt edildiği bir sınıflandırma sistemi vardır (Foucault, 2001: 11).

Borges bu sınıflandırmaya John Wilkins'in³ dünyayı mükemmel bir biçimde ifade edebileceğini düşündüğü mantıksal bir dil kurma ideali üzerine yazdığı *John Wilkins'in Analitik Dili* adlı denemesinde yer vermiştir.

Foucault ise bu sınıflandırmayı gülünç bulunmuştur. Bu gülünesi olma durumunu benlik kurulurken "belli tipte söylemlerin akla ait olan, yani, 'makûl' mekânlardan sürgüne gönderilmesinin yollarından biri" olarak yorumlayan Nalçaoğlu, özünde bu durumun "evrensel ve her özne için geçerli bir akıl varsayımı" olduğu fikrine gönderme yaptığını düşünmektedir (2002: 127).

Açık seçik olarak böyle bir düşüncenin dile getirilmediği *Kelimeler ve Şeylerde* ilkin Çin Ansiklopedisindeki sınıflandırma biçiminin Batının akılcı kuralları dahilinde bir sınıflandırmaya izin verecek hiçbir ortak noktaya sahip olmadığına dikkat

³ "İngiltere'de bir bilim topluluğu olan Royal Society'nin kurucularından Chester Piskoposu Dr. John Wilkins bilim adamı olmasının yanısıra ünlü bir masondur da. 1668 yılında, günümüzde bilgiyi sınıflandırma yöntemleri olarak ortaya çıkan Dewey Onlu Sınıflama ve Kongre Kütüphanesi Sınıflama sistemleri, ya da daha bilindik olan Google, Yahoo ve Open Directory gibi portalların temelde dayandıkları kavramlara ilham kaynağı olan *An Essay towards a Real Character and Philosophical Language* [Gerçek bir Karakter ve Felsefi dil üzerine bir Deneme] adlı bir kitap yazmıştır. "Bu yapıtında 'gerçek karakter' diye adlandırdığı, İngiliz dili için doğru yazım dilidir [orthography]; 'felsefi dil' dediği ise 'sınıflandırma' veya 'ontoloji' sistemlerine dayanmaktaydı. Dr. John Wilkins kitabında şunu iddia ediyordu, "En üstün ve kusursuz dili yaratmak için, her sözcük ile tek bir nesne ve tek bir fikir anlatılmalıdır. Bunu başarmak için de bilinen tüm insanlık bilgisini sınıflandırmak gereklidir" (Alakuş, 2007: 368).

çekilmekte ve sınıflandırmaların altında yatan ilkenin belirsizliği ya da özel belirleyiciliğinin temeli kazılarak bu doğrultuda heterotopya şekillendirilmektedir.

Heterotopyanın şekillendirilmesi sürecinde ilk olarak neyi düşünmenin olanaksız olduğu ve hangi olanaksızlığın söz konusu olduğu gibi metnin temel kaygısını oluşturan kimi sorular sorulmaktadır. Böyle bir soruyla aslında Borges'in sınıflandırmasında ne gerçek olan ne de ortak noktaları bulunan hayvan adlarının, yazıldıkları kâğıdın maddi varlığında tam karşılığını bulamayan sözcükler ya da sembolik ifadeler bütünü olarak alfabe mekânsallaştırılmalarının dışında ortak bir mekânı olup olmadığının cevabı aranmaktadır.

Ortak unsurları biraya getirerek sesleri, sözleri yazarak mekânsallaştıran dil dışında, alışılmamış bir boyuttaki bilinmeyeni ve düzensizliği kabul edecek ve aynı zamanda farklılıkları bir araya getirebilecek böyle bir mekân arayışı içinde ilk durak *ütopyalar* olmuştur. Ancak mükemmel toplumsal mekân tasavvurları olarak gerçek dışı olan ütopyalar bir söylemin türemesine izin verdikleri için tatmin edici olmamışlardır. Bu yüzden ikinci durağı gerçek bir mekân tasarımı olarak mantık ve sözdizimi düzenlerini devre dışı bırakıp kelimelerin kendi üzerlerinde düşünmelerini sağlayarak, düşünülebilirliği zorlayan heterotopyalar oluşturmuştur. Heterotopya ve ütopya arasındaki dilsel bir düzen sorununa gönderme yapan bu zıtlık ilişkisi metinde aşağıdaki gibi dile getirilmiştir:

Ütopyalar teselli etmektedir: eğer bunların hakiki bir yeri yoksa; bunun nedeni, bunların hepsinin birden büyüğü ve düz bir mekânda serpiliyor olmalarıdır; bunlar geniş caddeleri, bakımlı bahçeleri olan kentler; ulaşılması kuruntuya dayalı olsa bile, kolay varılan ülkeler kurmaktadır. *Bu türdeş olmayan yerler [heterotopyalar]* çünkü dili gizlice tahrip etmekte, çünkü ortak adları parçalamakta veya onları birbirine dolamakta, çünkü 'sentaks'ı önceden tahrip etmektedirler ve bu tahribatları cümleleri inşa edenlikle sınırlı kalmaktadır-kelimeleri ve şeyleri 'birarada tutan' [birbirlerinin yanında ve karşısında], daha az aşikâr olanı-. İşte bu nedenden ötürü, ütopyalar masallara ve söylevlere izin vermektedirler: dilin tam doğrultusu içinde, fabula'nın temel boyutunun içindedirler. Heterotopyalar [Borges'te sıklıkla bulunanları gibi], sözü kurutmakta, kelimeleri kendi üzerlerinde durdurmakta, her tür gramerin olabilirliğini daha kökünden itibaren reddetmektedirler. Bunlar mitosların bağlantılarını çözmekte ve cümlelerin lirizmine kısırlığın darbesini indirmektedirler (Foucault, 2001: 14-15).

Söyleme izin veren ütopyalar karşısında, Borges'in bir buluşuna dönüşen heterotopyalar söylemsel bir ahenksizlikle karşımıza çıkmaktadır. Yani, heterotopyada gördüğümüz şeyler ve sözcüklerden alışlagelmiş anlamlar çıkaramayız, nesnelere neden o adların verildiği ya da neden orada bulundukları ve onları birarada tutan kaynağın ne olduğu hakkında fikir yürütemeyiz. Söz ve yazı birbirine karşılık gelmez, üst üste konulamaz. Bundan dolayı rahatsızlık duyarız.

Ancak, heterotopyanın dili bozup aşındırsa da, anlaşılabilir mantığını yine dilin içinden çıkarmaya çalıştığı söylenebilir. Dolayısıyla bu kaynakta heterotopya burada dil hakkındaki çeşitli önermelerden birine dönüştürülmüş olan bir düzenin ifadesi olarak anlamlandırılmıştır.

Foucault'nun bir metin içinde kullandığı bu ilk anlamıyla söylem ve dil ile ilişkili olan kavram aynı yıl ikinci kez bir radyo serisinin parçası olarak dile getirilmiştir. Radyoda Foucault *Ütopya ve Edebiyat* konulu bir serinin parçası olarak Fransız Kültürü üzerine bir konuşma yapmıştır.⁴ Bu konuşmada odak metinsel alanlardan ziyade kültürel ve sosyal alanlar üzerinedir. Kavramla ilişkili olarak çocukların yaratıcı oyunları aracılığıyla eşzamanlı olarak içinde bulundukları gerçek mekân ve bu mekânın karşısında yarattıkları farklı bir mekândan, bir karşı alandan bahsedilmektedir.

1967 yılında bir grup mimar tarafından kavramla ilgili konuşma yapmak üzere davet edildiği bir konferansta ise yazar bu oyun ve deneyim öğelerine hiç değinmemiş hemen hemen tümü zaman ve mekân içinde ilişkisel bir kesintiye gönderme yapan pek çok değişik örnek ortaya koymuştur.

Başlangıçta dilsel bir figür olarak karşımıza çıkan kavram bu konferansta bir mekân kategorisi olarak değerlendirilerek somut maddi bir göstergeye dönüştürülür.⁵ Türkçeye *Öteki Mekânlara Dair* olarak çevrilen bu konferans metni yazarın diğer metinleri ve kavramları da dikkate alınarak, kavramın en ayrıntılı

⁴ Bu söyleşi <https://www.youtube.com/watch?v=RC7qhps2HMM> adresinden dinlenilebilir.

⁵ Foucault 1984 yılında ölmeden hemen önce bu konferans metninin basılmasına izin vermiş, *Lotus International*'ın 1985-86 sayısında İtalyanca ve İngilizceye çevrilen notlar ancak 1986 baharında 'Of Other Spaces' ismiyle *Diacritic* dergisinde basılmıştır

biçimde okuyucuya sunulduğu metindir. Bu nedenle heterotopyanın anlaşılması açısından son derece önemli olup, çalışmada ayrı bir başlık altında incelenmiştir.

2. 1. Michel Foucault ve *Öteki Mekânlara Dair*

Genel olarak, konuşma dilinde serbest bir söyleşi tarzında yazılmış ve tamamlanmayarak yoruma açık bırakılmıştır.

Ayırt edici bir faktör olarak çağın temel kaygısına gönderme yapacak şekilde vurgunun *dilden mekâna* kaydığı bu metinde, alışılmışın dışında kalan mekân ve yapılar konu edinilmiş ve günlük yaşamdan verilen somut örneklerle kavramın sosyal yaşamdaki karşılıklarına değinilmiştir.

Metinde heterotopyaya ulaşıncaya kadar birbiriyle ilişkili bir dizi mekâna gönderme yapan kavramdan yararlanılmıştır. Bu kavramlar *yerleştirilme*, *uzam* ve *mevkidir*. Okuyucu bu kavramlar aracılığıyla Ortaçağ'dan günümüze kadar olan mekân algısı ile 19. ve 20. yüzyılın genel karakteristiği hakkında bilgilendirilmiştir. Böyle bir ilişkiler ağında, metin bir gözlemle başlamaktadır. Bu gözlem ölümlerin aşırı arttığı, iklim değişikliklerinin dünyanın fiziksel varlığını tehdit ettiği, gelişme ve duraklama temaları ile kriz ve döngülerin yaşandığı 19. yüzyılın bir *tarih yüzyılı* olması, bugünün ise bir *mekân⁶ dönemi* olmasıyla ilgilidir.

Foucault genel olarak metinde mekâna vurgu yaparken tarihten ya da zamandan kopardığı mekân anlayışını sosyal bağlamda çoklu anlamlar katarak yeniden tanımlamaya başlayan postmodernizmin dilini kullanmaktadır.

Mekânı zaman karşısında değerli kılan tavrın kaynağında geçmişin anlatılarının değersizleştirilmesine yol açan büyük anlatıların postmodern reddi bulunmaktadır. Artık yaşanan çağı açıklamada yetersiz görülmesi nedeniyle felsefi ve hatta

⁶ Foucault'nun heterotopyalara ilişkin orjinal metninde (*Des Espace Autres*) Fransızca *espace* kavramı; *mekân*, *uzam* ve *uzay* kavramlarına karşılık gelmektedir. Metnin İngilizce çevirisinde bu kelimenin yerine *space* kavramı kullanılmıştır. Bu kavram ise metindeki *mekân* anlamından farklı olarak *uzam*, *uzay*, *ara(lık)*, *boşluk*, *mesafe* anlamlarına da gelmektedir. Bu nedenle David Harvey'in *Umut Mekanlarında* olduğu gibi kavramı ele alan bazı metinlerde heterotopya bir *uzam* olarak ifade edilmektedir. Bu nedenle zaman zaman heterotopyalara ilişkin bu metni yorumlayanlar ya da metinden yararlananlar mekânı ve uzamı aynı anlamda kullanmışlardır.

bilimsel tarihin reddi geçmişin reddedilmesi sonucunu doğururken, geçmişle arasına mesafe koyan Modernizm'in yeni olana saplantısı ise gelecek duygusunu ortadan kaldırmıştır. Bu nedenle Kumar'a göre (2010: 173), geriye "zamanın dışında bir şimdi" kalmıştır:

Zaman dışı şimdinin düzlemi uzamsaldır. Şeyler anlam ve önemini tarihten almıyorlarsa eğer, o vakit bunu yalnızca uzamdaki dağılımlarından alırlar. Postmodernlik çağdaşlıkta ve eşanlılıkta sefere çıkar, artsüremli zamandan ziyade eşsüremli de yolculuk eder. Zamandan ziyade uzamdaki yakınlık ve mesafe bağıntıları anlamın ölçüsü haline gelir.

Çağa özgü bu farkındalık metnin genel havası içinde aşağıdaki gibi dile getirilmektedir:

Eşzamanlılığın dönemindeyiz, yan yana koyma dönemindeyiz, yakın ve uzak döneminde, yan yananın, kopuk kopuğun dönemindeyiz. Bence, dünyanın kendini zaman boyunca gelişen uzun bir ömürden ziyade, noktaları birbirine bağlayan ve kendi yumağını ören bir ağ gibi hissettiği bir dönemdeyiz. Belki de, günümüzün polemiklerini yönlendiren kimi ideolojik çatışmaların, zamanın inançlı evlatlarıyla mekânın kararlı sakinleri arasında cereyan ettiği söylenebilir (Foucault, 2005: 291-292).

Böyle bir yüzyıl mitsel kaynaklarını ise modern yaşamda bir boşluğa, aşınma ve çatışmaya ve daha da ötesinde bütünlüğün yitirilmesine neden olan düzensizliğin ölçüsü *entropide*⁷ bulmuştur. İçinde bulunduğumuz dönemin büyük bir belirsizlik dönemi olduğuna gönderme yapan bu düşünce bir kriz varsayımından ileri gelir. Megill için (1998: 295), "Bu kriz hissi insanı, her eylemi bugünün rezilliğinin bir parçası haline geleceği gerekçesiyle, eylemden uzak durmaya itebilir. Ama amacı yeni bir bugün yaratmak değil, geçmişte, bugün ve gelecekte varolmuş varolacak bütün düzenleri yıkmak olan kesintisiz bir eylemliliğe de dönüşebilir". Yine Megill'e göre (1998: 293), mevcut düzene karşı düşmanlığını gizlemeyerek radikal eleştiri seçeneğini seçen Foucault, bu kriz varsayımını tarih yazımında aktif olarak işlemektedir: Foucault'nun tarih yazımında kriz anlayışının da önemli bir yeri olduğunun en açık göstergesi, tarihin akışının bir dizi kopuş ya da süreksizlik tarafından kesilmiş olduğunu düşünmeye yönelik ünlü eğilimidir".

⁷ Orijinal metinde *termodinamiğin ikinci yasası* olarak geçmektedir.

Süreklilik düşüncesine saldırısı ve süreksizlik ısrarına getirilen açıklama genelde öznenin ayrıcalığının ortadan kaldırılmasına yöneliktir. Foucault'nun öznelciliğe ve insanmerkezciliğe yönelttiği saldırılar sabit nesne arayışı içinde, konuşan insandan çok dil üzerinde yoğunlaşan yapısalcı anlayışın genel çerçevesine tam oturduğundan çok kısa olarak değinilse de *Yapısalcılık* metinde bahsedilen yüzyılın genel durumunu açıklamaya uygun bir metodoloji olarak görülmektedir. Çünkü eşzamanlılığın, yakın ve uzağın, yan yanalığın, dağılma ve ayrılmanın yani farklı olanların üst üste ya da yan yana geldiği ya da dağıtıldığı çağ yapısalcılığın artzamanlı değil, eşzamanlı yönelimiyle uyum içindedir. Yine ikili karşıtlıklar şeklinde oluşturulan yapısalcı düşünce tarzı mekânı zaman karşısında konumlandırarak önemli kılarken, heterotopyanın somut bir göstergesi olarak mekânı okuyucunun ilgi nesnesi haline getirmeyi başarmıştır.

Foucault metnin devamında kastettiği şeyi daha anlaşılır kılmak adına 20. yüzyıla özgü bir yenilik olmadığının altını çizerek mekânın tarihine ortaçağdan başlayarak kısa bir giriş yapmakta ve okuyucuyu bilgilendirmektedir. Buna göre, kutsal ve dünyevi, insanların gerçek yaşamlarını sürdürdükleri korunağı olan ve olmayan açık yerler ile kentsel ve kırsal yerler olmak üzere, ortaçağda bütünlüğünü hiyerarşik yapısından alan, karşıtlıklar ve kesişmeler üzerine kurulmuş bir mekân anlayışı vardır. Bir fenomenler toplumu olarak görülen evreni, bilimsel verilerle metafiziksel kurguyu bir araya getirerek konu alan evren bilimi de bu anlayış çerçevesinde dünyevi yerlerin karşısına göksel ve üst-göksel yerleri konumlandırarak benzer bir mekân anlayışı ortaya koymaktadır. Bir başka ifadeyle, ortaçağda üzerinde konumlanan şeylerin kalıcılıklarını, dengelerini ve kararlılıklarını sağladıkları kendi doğal zeminlerinin yanında şiddetle yerlerinden edilen, kendisine karşıt yerlerin çatısını kurduğu bir mekân anlayışı vardır. Temelinde böyle bir mekân anlayışıyla değerlendirildiğinde ortaçağ mekânı bir yere *yerleştirilmenin* mekânıdır. Ancak, dünyanın dönmesine ait tespitiyle değil, sonsuza uzanan bir mekân anlayışını ortaya koymasıyla büyük yankı uyandıran Galileo bu mekânı parçalayıp, yeniden yerleştirir. Böylece kutsal ve dünyevi olmak üzere batıda hiyerarşik bir yerler bütünü olan mekânsal deneyimi değiştiren bir sapma yaratır. Böyle bir sapmayla birlikte ortaçağın yer kavramı çözünüp, o şeyin hareketi içinde bir noktaya dönüşür.

Mekân algısının bu değişimiyle birlikte 17. yüzyıldan itibaren yerleştirilmenin yerini *uzam*⁸, bugün ise uzamın yerini *mevki* alır.

Biçimsel olarak bilim ağaçları, yatay ve dikey çizgilerle, dizilerle ifade edilebilmesinin mümkün olduğu düşünülen mevki kavramı noktalar ya da unsurlar arasındaki yakınlık ilişkileridir. Yaşadığımız dönem bize mevkilendirme ilişkileri biçiminde sunulan bir mekân dönemidir. Böyle sunulduğu her durumda ise mekân bir sorunu oluşturmakta ve çağın temel kaygısına dönüşmektedir.

Mekân insan için bir yaşam alanı olarak düşünüldüğünde, mevki sorunu basitçe insan için yeteri kadar yaşanacak yer olup olmayacağını bilmek ile ilgili bir nüfus politikası sorunu gibi görülebilir. Daha somut olarak mevki sorunu “enformasyonun ya da bir hesabın kısmi sonuçlarının, bir makinenin hafızasına depolanması, tesadüfi çıkışlı ayrı ayrı unsurların dolaşımı [örneğin, karayolundaki trafik, hatta telefon hattındaki sesler gibi], kimi zaman tesadüfi bölüştürülmüş, kimi zaman tek anlamlı bir sınıflandırmaya dahil edilmiş, kimi zaman da çok anlamlı bir sınıflandırmaya göre sınıflandırılan bir bütünün içinde işaretlenmiş ya da kodlanmış unsurların saptanması, vs” ile ilgilidir (Foucault, 2005: 293).

Günümüzde ise yerleştirilme ilişkileri içinde sunulan çağdaş mekân teoride kutsallıktan arındırılrsa da tüm teknik, bilimsel, ekonomik, sosyal potansiyeline rağmen pratikte aurasından bir şey yitirmemiştir. Özel ile kamusal mekân, aile mekânı ile toplumsal mekân, kültürel/yararlı mekân ile boş vakit/çalışma mekânı gibi hiçbir kurum ya da pratiğin dokunamadığı kimi mekânsal karşıtlıklarla oluşturulan çağdaş mekânda kutsallık eski iktidarını kaybetse de toplumların belleği sayesinde varlığını sürdürmektedir.

Tüm bu süreç değerlendirilirken kuşkusuz dikkat çekilmek istenen nokta mekânların sayısal çokluklar ve hayali kurgularla kendisini karşıtıyla kuran, tanımlayan, anlamlar yüklenen varlığıdır. Nitekim bu düşünce metinde Gaston Bachelard’ın fenomenoloji ve ruh bilim ilkelerine dayandırılarak homojen ve boş bir

⁸ Çalışmada referans gösterilen metinde *extension* kavramı *uzam* olarak çevrilmiştir. Bazı metinlerde *extension* kavramı *genişleme* olarak çevrilmiştir (Bkz. Reşide Adal, Aydınlanma Çağında Kamusal Alan ve Heterotopik Mekan İncelenmesi: “Palais Royal” ve “Mason Locaları”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2004, s. 23).

mekânda yaşamadığımız fikri ile desteklenmektedir. Ancak Bachelard'ın mekâna dair analizlerinden epeyce esinlense de Foucault zamana yaptığı göndermeler ile temel bir duruşu resmederken Bachelard'ın analizini yaptığı mekânın içsel bir mekân olduğunu, buna karşın metinde kendisinin dışsal ve gerçek mekânlarla ilgilendiğini söylemektedir. Bu mekân bireylerin ya da şeylerin yerleştirilebileceği bir boşluktan ibaret olmayıp, içinde ikamet ettiğimiz, bizi içeriden dışarıya doğru bakmaya sevk eden, yaşamı, zamanı ve tarihi aşındıran ve bize içsel bir rahatsızlık veren *heterojen* bir dış mekândır. Bu dış mekân ise, birbirine indirgenemeyen, üst üste konamayan farklı mevkileri ve yerleri tanımlayan sıradışı bir ilişkiler bütünü oluşturmaktadır.

Örneğin *tren* böyle sıradışı bir ilişkiler ağını ortaya koymaktadır. Çünkü bu araç bir noktadan diğerine giderken hem içinden geçilen bir şey, hem de geçen bir şeydir. Geçici, boş ve eğlence zamanının mekânları olan kafeler, sinemalar, sahil yerleri benzeri şekilde ev, yatak odası, yatak gibi dinlencenin yarı açık yarı kapalı yerleri ile de benzer bir ilişki kurulmaktadır. Ancak Foucault'nun bu mekânlar arasında asıl ilgilendiği, belirttikleri, yansıttıkları ya da temsil ettikleri ilişkiler bütünü erteleyen, yansızlaştıran, tersine çevirerek altüst eden kendi dışındaki mevkilerle hem ilişki kuran, hem de bu ilişki aracılığıyla onları yadsıyan ve kendini yeniden kuran mevkilerdir. Bu özelliklere sahip mekânlar metinde *ütopyalar* ve *heterotopyalar* olarak ikiye ayırmıştır. Böyle bir farkındalık içinde metinde kusursuzlaştırılmış toplum ya da tam tersini yansıttığı düşünülen ütopyaların toplumun gerçek mekânıyla doğrudan ya da tersine dönmüş genel bir benzerlik ilişkisi içinde olmalarının yanı sıra *gerçek yeri olmayan mevkiler* ya da *gerçekdışı mekânlar* olmalarına vurgu yapılmaktadır. Nitekim bu vurgulama heterotopyayı kastederek ütopyaların gerçekleşmesiyle ondan ve ona karşı oluşan mekân ya da mevkilerin somut varlığının daha iyi anlaşılması içindir.

Heterotopya gramatik ve birçok disipline konu olmasıyla düşünsel olarak anlaşılması son derece güç bir kavram olsa da hemen bütün kültürlerde ve uygarlıklarda bulunan gerçek yaşamda somut karşılıklar bulmaktadır. Dolayısıyla hemen tüm kültür ve uygarlıklarda rastlanılan heterotopyalar ütopyaları yeryüzüne indiren ve onları gerçekleştiren hem gerçek yerler hem de karşı mekânlardır. Toplumun kurumsallaşmasında da yer alan heterotopyalar, kültürün içinde

bulunabilecek diğer tüm gerçek mevkileri kendi içinde temsil etmekte, tartışmakta ve tersine çevirmektedirler. Tam da bu özellikleri nedeniyle her ne kadar *gerçek* bir yeri işaret edecek şekilde kodlandırılırsalar da heterotopyalar kültürün içinde bulunabilecek diğer tüm gerçek yerlerden farklı ve onların dışında *öteki* olan yerlerdir.

Ütopyalarla heterotopyalar arasındaki tek ortak deneyim alanı ise *ayna*dır. Bu deneyimin tanımı metinde hem orada hem burada olmanın imkânsızlığı üzerine gerçekleştirdiği bir tür monolog şeklinde yapılır. Ayna metaforu üzerinden öznenin kendini kurması ve heterotopyanın inşası anlatılır:

Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçekdışı bir mekânda görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendi görünürlüğümü bana veren, olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge; Ayna Ütopyası. Fakat, gerçekten var olduğu ölçüde, ayna aynı zamanda bir heterotopyadır; kendimi orada gördüğümünden, bulunduğum yerde olmadığımı aynadan yola çıkarak keşfederim. Aynanın öte yüzünde olan bu sanal mekânın dibinde, bir anlamda bana yönelen bakış dolayısıyla kendime geri dönerim ve gözlerimi kendime doğru yöneltmeye ve yeniden kendimi bulduğum yerde oluşturmaya yeniden başlarım; ayna, aynaya baktığım anda işgal ettiği bu yeri hem kesinlikle -çevreleyen bütün uzamla ilişki içinde- hem de kesinlikle gerçekdışı kıldığı anlamda- çünkü algılanmak için oradaki bu sanal noktadan geçmek zorundadır- bir heterotopya gibi işler (Foucault, 2005: 295- 296).

Öznenin inşası olarak aynanın Foucault'da özgül bir anlam taşıdığını düşünen Nalçaoğlu'na göre, "dünya ile bu mesafeleme/bağlantı ilişkisinin temel faili" olarak "ayna eğretilmesi varlık ve mekânı sarmalayan bir deneyim alanı, bir ontolojik sorun olarak anlaşılmalı, psikanalitik anlamda da benliğin oluşumu bağlamında önemli bir uğrak [evre] olarak ele alınmalıdır" (2002: 128-129). Daha anlaşılır ifadelerle aynanın hem ontolojik hem psikanalitik bir değeri vardır

Nalçaoğlu'nun kastettiği bu uğrağı, psikanalitik anlatıda Jacques Lacan *ayna evresi* olarak adlandırmaktadır. Bu evrede altı-onsekiz aylık bir bebek kendi beden hareketlerinin ve çevresindeki kişi ve şeylerin oyunsal tekrarlanması üzerinden *ben*'i kurar. Bu nedenle Lacan'ın insanın ilk *özneleşme* adımı olarak gördüğü bu evrede;

Parçalanmamış ve düzenlenmemiş bir özne olan bebek, tamamlanmış ve düzenlenmiş bir form olarak kendisinin aynasal serabında, gelecekteki fiziksel düzenini ve birliğini sevinçle bekler. Bebek, bir aynanın önünde ‘insani ya da yapay bir destek yardımıyla’ bir an için kımıldamadan durduğunda ‘[...]’, ‘öznenin kendisine hayat verdiğini hissettiği fırtınalı hareketlere rağmen’, kendisini bir imgede, ki bu onun ilk kez yaşadığı tutarlı bir kimlik deneyimidir, *yanlış* tanır. Yanlış tanır çünkü bu kimlik oranın dışındadır, kendi hakkındaki ilk deneyimi ya da kendini onaylaması bu yüzden bölünme ya da ayrılma olgusundan ayrılamaz olan bebeğe yabancıdır (Lacan, 1977: 1-2, akt: Bersani ve Dutoit, 2006: 140).

Ayna gibi heterotopyaların çok çeşitli oluşumları vardır ve onların nasıl tanımlanmaları gerektiği ve ne tür bir anlama sahip oldukları önemli bir sorunu oluşturmaktadır. Foucault bunun için bir tür sistematik tanım düşünür. Hem sınırlandıracağı hem de içini boşaltacağı korkusuyla bilim olarak anmaktan özenle çekindiği, çok bilindik olduğu için *okuma* ya da *analiz* de diyemediği bu mekânlar ya da öteki yerler üstüne yaptığı çalışmayı “*heterotopoloji*” olarak adlandırır (2005: 296).

Bu heterotopoloji içinde yaşadığımız mekânların heterojen olduğunu söyledikten sonra heterotopya’nın altı karakteristik özelliğini sayar ve farklı ölçek, program ve biçime sahip çok sayıda örneğini verir. Buna göre, dünyada heterotopya oluşturmayan tek bir heterotopya olmamasına rağmen, tek bir evrensel heterotopya da yoktur. Buna göre heterotopyalar ikiye ayrılır: *kriz heterotopyaları* ve *sapma heterotopyaları*.

Günümüzde de örneklerine rastlanmakla birlikte *kriz heterotopyaları* daha çok ilkel topluluklara aittir. Buralar ergenler, âdet dönemindeki kadınlar, hamile kadınlar, yaşlılar vs. gibi toplum karşısında bir tür kriz yaşayanlara ait kutsal ya da özel yerler, girilmesi yasak yerlerdir.

Örneğin, erkek cinselliğinin ilk belirtilerinin özellikle aileden ‘başka yerde’ vuku bulmuş olması gerektiğinden, on dokuzuncu yüzyıldaki biçimiyle yatılı okul ya da erkek çocuklar için, yirminci yüzyılın ortasına kadar ‘balayı seyahatleri’ diye adlandırılan bir gelenek vardı; bu, atalardan gelen bir temaydı. Genç kızın bekâretini kaybetmesi ‘hiçbir yerde’ olabiliyordu ve o dönemde, tren, balayı oteli, bu hiçbir yerin yeri, coğrafi koordinatları olmayan bir heterotopyaydı (Foucault, 2005: 296-297).

Kriz heterotopyaları günümüzde yok olmaktadır ve bunların yerini dinlenme evleri, psikiyatri klinikleri, hapishaneler gibi davranışlarında standarda uymayan insanların içine yerleştirildiği heterotopyalar almıştır. Bununla birlikte yaşlılık hem bir kriz hem de aylıklıkla özdeşleştirildiği için bir sapma olarak görüldüğünden huzurevleri aynı anda hem kriz, hem de sapma heterotopyası olarak tanımlanmıştır.

Heterotopyalarla ilgili ikinci ayırım var olan ve var olmaya devam eden bir heterotopyanın zaman içinde başka bir işlev yüklenmesiyle ilgilidir. Bu tür heterotopyalar için *mezar* örneği verilmektedir.

İçinde her ailenin bir üyesini barındırmakla birlikte, aynı zamanda tarihin askıya alındığı, kutsal ve ölümsüz olan ile bir canlının sonluluğunu biraraya getirmesiyle bir heterotopya olarak işleyen mezarlıkların 19. yüzyılda kent dışına taşınmaları böyle bir işlev değişikliğine örnektir. Öteki kültürel mekânlara göre başka bir yer olsa da kentin ya da köyün bütün mevkileriyle ilişkide olan bir uzam olarak pratikte her zaman var olan mezarlıklar 18. yüzyılın sonuna kadar kentin ortasında ya da kilisenin yanında bulunmakta yapısal olarak bir tür hiyerarşiye göre anıtsallaştırılmaktaydı.

“Ortaçağ’da kilise gibi kutsal mekânlar içinde mevkii, sözü, saygınlığı ve inancı bakımından halk arasından sıyrılmış ayrıcalıklı kişilerin mezarı bulunmaktaydı ve bu mezarlar içinde bile ayrıcalıklı yapılandırılmış mezarlar mevcut olan hiyerarşiler düzenine işaret etmekteydi” (Adal, 2004: 30).

Ateist eğilimlerin artmasıyla modern batılı uygarlıklarda mezarlıklar kilisenin kutsal mekânından çıkarak bambaşka bir kurgu üzerine inşa edilmişlerdir. Bedenin ölümsüz ve bedenlerin yeniden hayat bulacağına inanılan dönemde ölüden arta kalan şeye önem verilmemiştir, çünkü beden ruhun sonsuzluğu karşısında önemsiz görülmüştür. Ancak insanın bir ruha sahip olduğuna ve bedenin yeniden dirileceğine inanılmadığı zamanlarda varoluşun tek izi olarak ölüden kalanlara daha çok dikkat etmek gerekmiştir. Dolayısıyla 19. yüzyıldan itibaren herkes kişisel bir mezara sahip olma hakkını elde etmiştir. Ancak ölümün kişiselleştirilmesi ve burjuvazinin mezarlıkları mülk edinmesi ile birlikte ölümün bir tür hastalıkla

bütünleştirilmesi takıntısı açığa çıkmıştır. Yaşayana hastalık getirdiği düşünülen ölünün yaşamın kendisine, evlere, kiliseye ve hatta sokakların ortasına yerleştirilerek insanların gündelik hayatına tehlikeli, rahatsız edici ve tehditkâr bir mesafede konumlandırılması, ölümün kendisini üreten ve çoğalttığı düşünülen bu yakınlığı mezarlıkları en büyük tehditlerden biri haline getirmiştir. 18. yüzyılda da böyle bir düşünce yaygın olmakla birlikte ancak 19. yüzyılın ortalarından itibaren salgın hastalıklar ve benzeri felaketlerin ölümlerden yayıldığı korkusuyla insanların sağlık ve hijyen kaygısının artması mezarların şehrin dışına taşınmasına neden olmuştur. Böylece mezarlıklar, bu yüzyıldan itibaren şehrin ötekisi haline gelmişlerdir.

Heterotopyanın, kendi içlerinde uyuşmayan birçok mekânı tek bir gerçek yerde yan yana koyma potansiyeli ile tek bir yerde birden çok şey haline gelebilmesi üçüncü ayrımı oluşturur.

Birbirine yabancı bir dizi yeri dikdörtgen bir sahnede ard arda geçiren tiyatro ya da dikdörtgen bir salonda dibindeki iki boyutlu bir ekranda üç boyutlu bir mekânı yansıtan sinema heterotopyaların günümüzdeki seyirlik ve popüler örnekleridir. Şentürk'e göre "sadece görsel bir etkinliğin değil, aynı zamanda yerlerin çakıştırılmasının ya da çağrılabilmesinin söz konusu olabildiği sinemaların oluşumundan kısa süre öncesine dek Panaromalar, Pleoramalar ya da dioromalar bu işlevi yüklenmişlerdi" (2003: 108).

Genelde bahçeler özelde geleneksel Acem bahçeleri ile halılar da metinde heterotopyanın tek bir yerde birden çok şey haline gelmesiyle ilgili ilginç örneklerdir. Merkezindeki havuz ve su fıskiyesiyle birlikte dört köşesinde dünyanın dört bir tarafını bir araya getiren geleneksel Acem bahçesi Doğu'da derin anlamlar yüklenen kutsal bir mekândır. Hayvanat bahçelerinin oluşmasında önemli bir yer tutan bu en küçük mekânsal birim tam da bu geniş çaplı etkisiyle keyifli ve evrensellik temasını yakalayan bir heterotopyadır. Halı ise, bu temsili üzerinde desen ve örgü olarak taşıyan, taşınabilir bir bahçe türüdür.

Sıklıkla zaman dilimleriyle ilişkilendirilen heterotopyalar için dördüncü ayrım *heterokroniye* ilişkindir:

Heterokroni zamanın bilindik işleyişinden kopmasıyla işlemeye başlar. Ölülerin mezarlıkta başlayan yaşamları buna örnektir. Bu durumun gösterdiği şudur ki birey için mezarlık bir hayatın kaybı ve hayatın sürekli yerinin bir tür çözülme ve kaybolma olduğu bir yarı sonsuzluk fikrinin yerleşmesinden itibaren tuhaf heterotopik mekânlar olmuştur (Foucault, 2005: 301-302).

Simetri ve heterokroniye ilişkin bundan sonraki örnekleri 19. yüzyıl batı kültürüne özgü heterotopyalar olan *müzeler* ve *kütüphaneler*dir. Bunlar sonsuza dek biriken zaman heterotopyaları olarak bir zamanlar sadece kişisel bir tercih iken, şimdi büyük ve genel bir koleksiyon oluşturma fikriyle tüm zamanların, dönemlerin biçim, bilgi ve zevklerini tarih ve zamandan zarar göremeyecek şekilde zamanın dışına atarak bir mekânda biriktirme ve düzenleme projesinin ürünleri olarak ortaya çıkmışlardır. Dolayısıyla zamanın biriktirilmesine bağlı heterotopyalar olarak müzeler ve kütüphaneler modernlik projesinin zamanı tek bir mekânda toplama idealine hizmet eden heterotopyalardır.

Zamanın biriktirilmesiyle oluşturulmuş heterotopyaların yanında şenlik kipinde, zamanın eridiği heterotopyalar vardır. Bunlar geçici ama sürekli tekrarlanan heterotopyalardır. Sergilerin, tuhaf nesnelerin, falcıların, cambazların, yılanlı kadınların, güreşçilerin, farklı ilginç gösteri unsurlarının genellikle şehrin dışındaki varoşlar ve boş alanlar gibi gerçek ve tek bir mekânda bulunduğu panayırılar bu heterotopyaların somut örnekleri olarak sunulmaktadır. Karnaval dilinin tüm sembollerini taşıdıkları ve içerikleri göz önüne alındığında bunların Bahtin'in aşağıda belirttiği gibi bir karnaval mantığını yansıttıkları söylenebilir. Tüm hiyerarşik önceliklerin askıya alındığı karnavallarda;

Bir 'tersyüz' olma (...) mantığı, sürekli bir 'ters yöne dönme', sürekli bir yukarıdan aşağıya, önden arkaya kayma hali, sayısız parodiler, gülünçleştiren taklitler [travesty], hakaretler, zındıklıklar, komik taç giyme, tacı geri alma törenleri. İşte ikinci bir hayat, halk kültürünün ikinci dünyası böyle kurulur; bu, belli bir dereceye kadar karnaval dışı hayatın bir parodisi, 'tersyüz olmuş bir dünya'dır (2005: 37).

Böyle bir mantıktan farklı olarak günümüzde de popülerliğini koruyan tatil köyleri de metinde bu heterotopyanın somut örnekleri olarak sunulmaktadır. Özellikle kronik bir özelliğe sahip olduklarından tatil köylerinin hem zamanın biriktirilmesine

bağlı heterotopyaların hem de şenlik kipinde olanların iç içe geçtiği özel bir mekânsal deneyim sunması bakımından altı çizilmektedir.

Heterotopyaların hem kendisini yalıtın hem de kendisine ulaşılmasını sağlayan bir açılma ve kapanma mekanizmasına sahip olması bir diğer özelliğidir. Karargâhlar, hapishaneler, bu heterotopik oluşumlara örnektir.

Heterotopik yerler kamusal yerler gibi kolayca ve özgürce ulaşılan yerler değildir. Gönüllü ya da zorunlu olarak bu yerlere girmek için bazı ritüeller ya da prosedürler gerekmektedir. Kutsallaştırılmış heterotopyalar olarak Müslüman hamamlarında ve İskandinav saunalarında gerçekleştirilen arınma izleklerinde benzer bir durum sergilemektedir.

Bunun tam tersi açık gibi görünen ama aslında ilginç bir dışlama mekanizmasına sahip, yalnızca bir yanılsama olan heterotopyalar da vardır.

Örneğin, Brezilya'nın ve genel olarak Güney Amerika'nın büyük çiftliklerinde var olan şu ünlü odaları düşünüyorum. İçeri girmek için kullanılan kapı, ailenin yaşadığı esas odaya açılmıyordu ve oradan geçen herkesin, her yolcunun bu kapıyı açma, odaya girme ve orada bir gece uyuma hakkı vardı. Oysa bu kapılar öyle yapılmıştı ki, içeri giren kişi asla ailenin ortasına ulaşamıyordu, kesin olarak tanrı misafiriydi, gerçek anlamda davetli değildi. Bizim uygarlıklarımızda artık pratik olarak kaybolmuş olan bu tür heterotopyayı belki Amerikan motellerinin ünlü odalarında bulabiliriz. Arabayla, yanında metresle girilir ve gayrimeşru cinsellik hem mutlak anlamda emniyet altında hem de mutlak anlamda gizli kapaklı yapılır ve bu arada açıkta yapılmasına izin verilmez (Foucault, 2005: 300-301).

Heterotopyaların altıncı ve son özelliği birbirine bağladığı diğer tüm mekânlarla ilişki içerisinde olmasıdır. Burada tanımlandıkları şekilde heterotopyalar arda kalan tüm mekânlarla ilişki içine girerek anlam kazanırlar. Bu işlevleriyle heterotopyalar iki aşırı uç arasında yayılırlar. Bir yanılsama mekânı yaratırlar, bu mekânlar ise insanın yaşamını sürdürdüğü diğer tüm gerçek mekânları daha da bir yanılsama olarak gösterirler. Genelevleri böyle bir rol oynar. “Ya da tersine bizim mekânımız ne kadar düzensiz, ne kadar kötü yerleştirilmiş ve karmakarışık ise o kadar mükemmel, o kadar titiz, o kadar düzenli olan öteki bir mekân, öteki bir gerçek mekân yaratırlar. Bu, yanılsamanın değil; ödüllendirmenin heterotopyası olur” (Foucault, 2005: 301). Kimi kolonilerin oynadığı rol de budur.

Heterotopyanın en son ve mükemmel örneğini ise *gemi* oluşturur. Neredeyse şiirsel bir ifadeyle metinde bu ifade şöyle aktarılır:

geminin, kendi üzerine kapalı ve aynı zamanda denizin sonsuzluğuna terk edilmiş ve bahçelerde gizli en değerli hazineler uğruna limandan limana, bir rotadan diğerine, genelevden geneleve, kolonilere kadar giden, kendi başına mevcut, yüzen bir mekan parçası, yersiz bir yer olduğu düşünülürse, geminin, on altıncı yüzyıldan günümüze kadar niçin sadece elbette- iktisadi gelişmenin en büyük aracı değil [bugün bundan söz etmiyorum] aynı zamanda en büyük hayal gücü rezervi de olduğu anlaşılır. Gemi, mükemmel bir heterotopyadır. Gemisiz uygarlıklarda düşler kurur, maceranın yerini casusluk, korsanların yerini de polis alır (Foucault, 2005: 300).

Foucault'nun dikkat çektiği tüm bu heterotopyalar kuşkusuz bugünde varlıklarını sürdürmekle birlikte, içinde bulunduğumuz çağın sosyal, siyasal ve ekonomik gerekliliklerine uygun yeni heterotopyaların bunlara eklemlendiği de gözden kaçmamaktadır. Ancak bugüne ait heterotopyalar çoğunlukla bir yanılsama alanı sunmakla birlikte, sapma ve kriz heterotopyalarından farklı olarak dünyanın ve kentin geri kalanıyla bağlantı halinde olan, dışadönük heterotopyalardır. Fuarlar, marketler, pasajlar, mağazalar, eğlence dünyasında bulunan tiyatrolar, galeriler, sergiler, sinemalar, okullar gibi mekânlar bu heterotopyaların güncel örneklerinden birkaçıdır. Öte yandan heterotopyalar sadece maddi fiziksel görünürlükleri ile dikkat çeken bu mekânlarla da sınırlı değildir. Harvey'in de belirttiği gibi (1999, 64) "çok sayıda parça parça olanaklı dünya'nın 'olanaksız bir mekân'da, bir ortaklıkları olmadığı halde üst üste, yan yana gelmiş olma olanaklılığı" olan her türlü açılım birer heterotopya gibi işlemektedir. Örneğin, tüm yaşamını bir örümcek olarak geçirmeye mahkum edilen nakış ustası, ağların göçebe ruhu Arakhne ile ilk kent planlamacısı, labirentlerin efendisi Daidolos'u buluşturabilecek olası tek yer olan *internet*de Uçkan'a göre bir heterotopyadır. Uçkan bunu *ağkent* olarak daha özel bir terimle aşağıdaki gibi açıklamaktadır.

Genellikle, Pierce ve Apel'in 'kısıtlanmamış saydam iletişim topluluğunun mantıksal sosyalizmi' rüyasının, yani 'iletişim ütopyasının' gerçekleşmesi olarak sunulan AğKent, bir 'netopya' olmaktan çok, kentlerde giderek artan kutuplaşma ve atalet halinin açığa çıktığı bir 'heterotopya' olarak belirir. Netopya'nın bu yeni sürümü, 'saydam' olmakla birlikte, bir tür 'distopya'dır.

Foucault'nun 'baskıcı bakışın mekânı' olarak nitelediği Panoptikon'uyla birlikte anılan 'heterotopya', birbirleriyle uyumlu olmayan alanların üst üste bir araya gelebildiği, zaman dilimleriyle birbirine bağlı süperpose anlamların

hipermetinsel [hypertextual] mekânıdır. Virilio'nun "aşırı ifşa edilmiş kent"idir bu [overexposed city]. Bu 'sürekli akışkanlık mekânı', tele-gözetleme sistemleri ve enformasyon yoksulu yalıtılmış bölgelerdeki kara deliklerle, giderek daha çok çağdaş kentlerin ikili yapısını çağrıştırmaktadır: güvenli 'kıyı kentler' [edge cities] ve görünmez 'bölgeler' ile [zones] kent, uzangaçlarıyla yayılan, devasa, merkezsiz bir 'ağ'a dönüşür (2000: 71).

Tüm bu açılımları dikkate alındığında görülen odur ki, gelecekte bu heterotopyalar farklı olasılıkları bir araya getirerek ve birbirine eklemlenerek çoğalacaktır.

2. 2. Foucault ve Kapatılma: *Heterotopya* Kavramının Sosyolojik Olarak Değerlendirilmesi

Ötekiliğin mekânı olarak kavramsallaştırılan heterotopya, aslında birçok ütopyanın bir arada bulunmasıdır. Ancak bir ütopyadan farklı olarak onun hayal ürünü mekânını yeryüzünde, gerçek pratiklerin belirgin mekânlarında temsil eder. Toplumsal süreçlerle ilişki kurarak farklılığın, ötekiliğin ve başkalığın keşfedileceği ya da maddi olarak inşa edilebileceği çok sayıda uzam olduğunu gösterir. Bu uzamlar heterojen uzamlar olup, bir yandan alternatifleri şekillendirirken, diğer yandan hâlihazırda var olan homojen nitelikteki uzamların eleştirisini yaparlar. "Bu tür uzamların tarihi bize uzamsal biçimlerin radikal anlamda farklı toplumsal süreçlerle nasıl ve hangi yollardan ilişkilendiğini; bunların toplumun ve onun ütöpik panzehirlerinin tipik olarak tutunduğu homojenliğini nasıl bozduğunu gösterir" (Harvey, 2008: 227). Dolayısıyla bireyi hayal gücünden yoksun bırakan her türlü norm ve yapının karşısında ötekilik, başkalık ve farklılığın düşünsel ve fiziksel olarak farkındalık yarattığı her durumda heterojen uzamların bir temsili olarak heterotopya toplumsal süreçleri uzamsal biçimlerde dönüştürme mantığı ile oluşturulmuştur. Bu açıdan bakıldığında, siyasal, ekonomik, hukuki, inançsal, teknolojik vb. öğeleri içeren toplumsal süreçlerin hızla değiştiğinin bilinci ile yaratılan mekânsal bir tasarım olarak heterotopya toplumun analizine yerleştirilen bir uzamlar listesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaynağına bakıldığında Foucault için bu uzamlar listesinin ortaya çıkışı *güç* ile yakından ilişkilidir. Çünkü bu uzamlar iktidarın teoriden pratiğe geçerek birey üzerindeki kontrol mekanizmalarını yeniden ürettiği düzlemler olarak görülmektedir. Bu durum devlet organının gücünün sürekli yeniden üretimi ve

hiyerarşik yapının korunmasında uzamı vazgeçilmez kılmaktadır. Böyle bir farkındalık içinde Foucault toplum, devlet organı, güç ve yönetim gibi uzamın eyleyciliğini dikkate almadan zamansal bir düzlemde yaptığı incelemelere uzamı dahil ederek teoriden pratiğe bir geçiş yapmıştır. Buna göre uzam güç ile ilişkisi bağlamında etkisi önceden tahmin edilemeyen çift taraflı bir karaktere sahiptir. Çünkü, Bakkalbaşoğlu'na göre;

Baskı ve gücün olduğu her yerde direniş de vardır. Dolayısıyla uzam-kurucu akıl ilişkisinin karşısında bir de uzam-direniş ilişkisi vardır. Direnişin nasıl kurgulandığı uzamla bire bir ilintilidir. Bir yandan direniş uzamın tanıdığı imkânlar ve imkânsızlıklardan yola çıkarak uzamı kullanır, diğer yandan da uzamın belki de kuruluşunun ana amacı olan belirli bir güç ilişkisini bozarak kurucu aklın amaç-sonuç ilişkisinde sapmalar yaratır. Yani uzam parçası olduğu güç ilişkileri üzerinde kurgulayıcısının öngöremediği bir etki yaratır. Aynı anda hem baskı noktası hem de direnç noktası olur ve bu haliyle de iki tarafında hareketlerinin yeniden kurgulanmasına, değişmesine neden olur. Uzam bir yandan araç iken, diğer yandan aktör olur (Bakkalbaşoğlu, 2012: <http://www.mekanar.com/tr/yazi-ar%C5%9Fiv-2009/makale/foucault-%C3%B7Czerinden-birg%C3%BC%C3%A7-uzam-okumas%C4%B1-esrabakkalba%C5%9F%C4%B1o%C4%9Flu.html>).

Herhangi bir toplumda kültürel ve sosyal olarak özel bir içeriğe sahip arada kalmış mekânlar olarak heterotopya uzamsal bir tasarım olarak tam da uzamın bu çift taraflı ve etkisinin önceden kestirilmesi mümkün olmayan karakterini taşımaktadır. Dolayısıyla mekânın politiği ile yakından ilişkili olan heterotopya Foucault'nun özgün bir tasarımı olarak uzam ve güç arasında ilginç bir ilişkisellik ağıyla karşımıza çıkmaktadır. Buna göre, toplumsal süreçlerle temas halindeki gerçek pratikler üzerinden bir değerlendirmeye gidildiğinde, ilkin heterotopik uzamlar kaynağında bilme nesnelerinin tarihselliği sorununu gündeme getirmesi yani söylemsel bir düzene ve iktidarın biçimlenmesine ait oluşumuzu sorunsallaştırmasıyla gün yüzüne çıkan, gücün kurumsallaşmasıyla inşa edilen mekân tasarımlarıdır. Daha net bir ifadeyle, heterotopya devlet organının iktidarın gücünün üretiminde sürekliliğin sağlanması ve hiyerarşik yapının korunması amacıyla *mekân* ve *öznenin* karşılıklı kurulması üzerine harcanan çabanın bir ürünüdür.

Foucault'nun çalışmalarında önemli bir yer tutan bu iki kavram birbirleriyle ilişkileri bağlamında aşağıdaki gibi değerlendirilmektedir:

'İnsan' ya da 'birey' gibi özne konumları *a priori* gerçekler değildirler; bunlar muhtelif mekân formlarında köklenmiş özgül iktidar ilişkileri dolayımı ile inşa olan kurgulardır" (1980: 74).

Çeşitli ideolojiler ve bu ideoljilere bağlı insan profilleri dikkate alındığında, bu ilişkisellik daha da netlik kazanmaktadır:

liberaller, toplumu her şeyden önce, bireylerin birbirleriyle yarıştıkları bir rekabet ortamı olarak algırlarlar ve onlara göre insanlar herşeyden önce ekonomik çıkarlarını 'bencilce' korurlar. Sosyalist anlayış, insanın önce eğitimle 'iyi' sosyalist haline getirilmesi ile özgürlük ve eşitliğin sağlandığı toplumsallaşmanın mümkün olabileceği varsayımına dayanır. Anarşizmde genelleştirilebilecek anlayış ise, insanın doğası gereği dayanışma ve işbirliği içinde dayanışma ve işbirliği içinde yaşamaya yatkın olması ve insanın doğuştan iyi mizacına uygun şekilde örgütlenmesine toplum biçimlerinin engel olduğudur (Selmanpakoğlu, 2014: 78).

Bu ifadeler temelde iktidarın kendi işleyeceği insan grubunu kendi kuran modern insanmerkezcilik anlayışına gönderme yapmaktadır.

Modern insanmerkezcilik, özneyi, var olan herşey için bir zemin olan ve bir merkez sağlayan şey olarak ele alır. Bununla birlikte Foucault, çağdaş dünyada başka bir anlamda, bir şeye tabi olma fikrine dayanan bir anlamda özneler olduğumuzu belirtir. 'Özne kelimesinin iki anlamı vardır,' der Foucault, 'denetim ve bağımlılık itibarıyla bir başkasına tabi olma ve vicdanlılık ve öz bilgiyle kendi kimliğine bağlı olma. Her iki anlam da, buyruğu altına alan ve tabi kılan bir güç biçimini belirtir (Guignon, 2008: 162).

Ciddi bir eleştirel tavrın yansıtıldığı bu ifadelerde belli bir söylemin uzantısı olarak toplumsal ilişkilerden yalıtılmış, sınırlandırılmış modern öznenin kendi amaçlarına hizmet etmek üzere kurgulanan bir iktidar tasarısı olduğuna dikkat çekilmektedir. Touraine'e göre Foucault'nun her yerde ve hiçbir yerde olduğunu belirttiği bu iktidar heterojen bir iktidardır (2010: 211). Yani tek bir iktidar değil, iktidarlara söz konusudur. Aynı fikirde olan Dolgun için ise "heterojen nitelikteki bu iktidarlara, atölyede, fabrikada, orduda ve serflik ilişkilerinin söz konusu olduğu tüm tahakküm biçimleri içinde açığa çıkar. Buna bağlı olarak, çeşitli iktidar bölgeleri söz konusudur ve toplum bu farklı iktidarlardan oluşan bir takımadadır" (2008: 93).

Foucault izini sürdüğü bu çok yüzlü iktidara *biyo-iktidar* adını vermektedir. Modern toplumda bu iktidar biçiminin iki bileşeni vardır: “biyo-iktidarın ilk aşamasında bir ‘bedenbilgisi siyaseti’ doğrultusunda çoğunlukla insan bedenini denetlemek amacıyla uygulanan disipline sokucu iktidar bulunurken, biyo-iktidarın ikinci aşamasında tek tek bireylerin değil de bir bütün olarak insan türünün bedeni üstünde yoğunlaşmak söz konusudur (Güçlü, 2002: 248).

Bu biyo-iktidarın amacı insan bedenini uysallaştırılarak üretim süreçlerine uygun hale getirmektir. Burada bir normalizasyon politikasına gönderme yapılmaktadır. Nitekim biyo-iktidar tutarlı bir siyaset oluşturarak 17. yüzyıldan itibaren kendi işleyişini bu normalizasyon politikasıyla sürdürmektedir. Böyle bir uygulamanın temelinde modern devletin toplumsal ilişkilerde, uyum ve birlikteliği sağlayacak normlar ve mekanizmalar geliştirerek daha etkili ve kalıcı olabileceği düşüncesi yatmaktadır. Bunu yaparken, bilgiyi güç olarak gören iktidar kendi sınırları içindeki toplumsal grupları tanımlamak ve kontrol etmek için yeni bilgi tipleri ve söylem biçimleri geliştirmeye başlamıştır. Buna göre her bir tarihsel döneme egemen olan bir olanaklı söylemler sistemi ve bilgi tarzı vardır. Foucault bunları *episteme* olarak adlandırmaktadır. 16. yüzyıl ve 20. yüzyıl arasında Rönesans çağı, Klasikçağ, Modern çağ olarak ayrılan bu epistemeler kendiliğinden oluşmuş bağımsız bilgi sistemleridir.

Bu epistemeler “tarihin belli bir dönemi boyunca neyin düşünülebilir neyin düşünülemez, neyin söylenebilir neyin söylenemez, çok daha önemlisi neyin duyulabilir ve neyin duyulamaz olduğunu belirleyen ‘söylem’ veya ‘algılama-kavrama’ çerçevesidir” (Cevizci, 2010: 1262). Buna göre, tutarlı bir insan anlayışı geliştirmek modern epistemenin temel projesi olup, daha önce hiç görülmedik bir biçimde, iktidar sorununun toplumsal bakımdan denetim aracı haline gelen meşru ve kurumsal bir bilgi açısından ele alınması her biri kendi bilgi güç ve söylemlerine sahip, devlet hizmetinde fakat profesyonel özerkliğe sahip bir uzmanlar topluluğuyla tam bir dirsek temasını zorunlu kılmıştır. Böyle bir uygulama mantığı yaşama geçirildiği her durumda ise söylem biçimleri uzmanlar topluluğu ile toplumsal baskı unsuru yaratan devletin yasalarında öngördüğü biçimlerde ve yerlerde cisimleştirilmiş ve kurumsal bir kimlik kazanmışlardır.

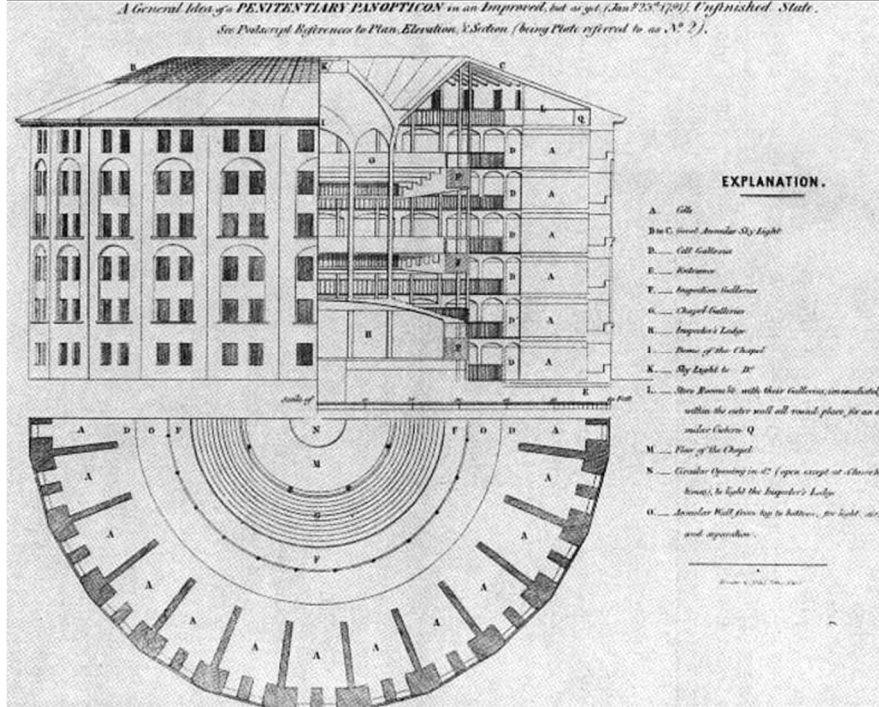
Foucault bir dizi kapsamlı araştırmasında bu kurumsallaşma ve kurumsallaşma sürecinin ardındaki teoriyi geliştirmeye çalışmıştır. Örneğin *Deliliğin Tarihi*'nde (2006) deliliğin ortaçağdan başlayarak modern çağa kadar olan serüveni içinde nasıl tanımlandığının, açıklandığının ve kontrol altına alınmaya çalışıldığının analizini yapmıştır. Buna göre, ortaçağda gündelik yaşamın bir parçası olarak görülen delilik, 18. yüzyılla birlikte bir tehlike olarak görülmüş ve yeni bir kontrol mekanizması olan akıl hastaneleri ortaya çıkmıştır. Bu kurumsallaşma süreciyle birlikte akıl hastanelerine kapatılan delilerin özgürlük dönemleride sona ermiştir. Bu kapatılma sürecinin ardından ise, psikiyatrinin devreye girişi ve psikanalizin keşfiyle geliştirilen ilaçla tedavi yöntemi 19. yüzyıldan itibaren modern devletin tanımlama ve kontrol sistemine haline gelmiştir.

Hapishanenin Doğuşu'nda (2000) ise kurumsallaşma ve kontrol sistemleri arasında benzer bir ilişkisellik kurmuştur. Hapsedilmenin modern disipliner pratiklerin genel bağlamı içinde değerlendirildiği bu çalışmada cezanın bilgi ve iktidar ilişkisine bağlı olarak Klasik çağdan modern döneme nasıl evrim geçirdiğini, hapishanenin disipline edici uygulamalar kapsamı içinde nasıl bir model haline geldiğini incelenmektedir. Bu bağlamda cezaevi yanında okul, fabrika ve birçok modern kurum da cezanın değişen doğası içinde araştırıldığı çalışmada, 18. yüzyılda gelişen disiplin ve denetim teknolojilerinin 19. yüzyılda sağladığı üstünlüğün altı önemle çizilmektedir.

Suç ve cinsellik arasında belli bir ilişkinin kurulduğu *Cinselliğin Tarihinde* (2007) ise cinselliğin modern kontrolü suçluluğun modern kontrolüne benzetilmekte, hem iktidarın bireylerin cinselliği üzerindeki hem de normlara uyma çabası içindeki bireyin kendisi üzerindeki kontrolüne dikkat çekilmektedir.

Görüldüğü üzere, disiplin temelli bir iktidarda kurumsallaşma düzeyinde modern tıp, ceza politikaları ya da cinsellik bağlamında yaşama geçirilen tüm bu pratiklerin ortak noktası yeni teknolojiler ve kontrol sistemleriyle profesyonelin gücünü artırmak ve bireyin normalleştirilmesini sağlamaktır. Tam bu noktada normalleştirme sürecine bireyin kendi iradesiyle katılmasının da altı çizilmektedir. Çünkü birey normalleşmeyi topluma yeniden dahil edilmenin bir yolu olarak

görmektedir. Bu nedenle hasta, tutuklu ya da deli hastaneye, akıl hastanesine ya da gözaltına alınmayı gönüllü olarak kabul etmektedir.



Resim 2.1.1. Jeremy Bentham'ın Panoptikon tasarımı, 1791

Foucault bireyler üzerindeki bu modern güç kullanımını bir hapisane mimarisi tipi olarak İngiliz felsefeci Jeremy Bentham'ın geliştirdiği *Panoptikon* metaforunu kullanarak aydınlatmaya çalışmaktadır:

Panoptikon, halka biçimli bir binadır, ortasında bir avlu ve avlunun ortasında da bir kule vardır. Halka, hem içeriye hem dışarıya bakan hücrelere bölünmüştür. Bu küçük hücrelerin her birinde, kurumun hedefine uygun olarak, yazı yazmayı öğrenen bir çocuk, çalışan bir işçi, ıslah edilen bir mahkûm, deliliğini yaşayan bir deli vardır. Merkezi kulede bir gözetmen vardır. Her hücre hem içeriye hem dışarıya baktığından gözetmenin bakışı tüm hücreyi kat edebilir; hiçbir karanlık nokta yoktur ve sonuç olarak bireyin yaptığı her şey bir gözetmenin bakışına açıktır; bu gözetmen, kendisinin her şeyi görebileceği, buna karşılık kimsenin kendisini göremeyeceği şekilde panjurlar, yarı açık bölme pencereleri arasından gözlemde bulunur. Bentham'a göre, bu küçük ve harikulade mimari kurnazlığı bir dizi kurum kullanabilir. Panoptikon, aslında, bir toplum ve bir iktidar türünün ütopyasıdır; bunlar aslında fiilen gerçekleşmiş olan ütopyadır. Bu tür bir iktidar, panoptizm adını tam olarak alabilir (2005a: 224).

Daha net bir ifadeyle panoptisizm kişisel ve sürekli gözetim, denetim, cezalandırma biçimi altında, yani bireylerin bazı kurallara göre dönüştürülmesi ve şekillendirilmesi biçimi altında bireylere uygulanan bir iktidar biçimi olabilir.

Bir iktidar uygulama biçimi olarak bir kişinin herkesi gözetleyebileceği panoptikon fikrinin ya da panoptisizmin en temel ayıredici ve belirleyici özelliği ise, gözetleyen kişinin görünmez hale gelmesi, bireyin gözetlenmese bile gözetlendiğini ya da her an gözetlenebileceğini düşünmesi ve bir oto kontrol mekanizması geliştirerek kendi kendini denetlemesidir. Okullar, hastaneler, hapishaneler, ıslahevleri, yetimhaneler, fabrikalar bu düşünce ile ortaya çıkmışlardır.

Foucault'nun panoptikon fikriyle ilgili olarak dikkat çektiği bir diğer ayrıntı ise, panoptikonun özünde bir burjuvanın düşü olmasıdır. Burjuva bu düşünüy Bentham'ın önerdiği mimari yapı biçiminde gerçekleştiremese de, bir iktidar uygulama biçimi olarak gerçekleştirmiştir.

1810 tarihli Treilhard'ın ceza yasasının sunumu bunun somut bir örneğidir: Treilhard siyasi iktidarı kurumlarda gerçekleştirilen bir tür Panoptikon biçimi olarak sunar. Şöyle der: İmparator'un gözü başsavcılarını denetleyecek, onlarda imparatorluk savcılarını denetleyeceklerdir, imparatorluk savcılarını da herkesi denetleyeceklerdir. Böylece, devlette hiçbir karanlık alan kalmayacaktır. Herkes gözetim altında olacaktır (Foucault, 2005a: 135).

Bu ifadeler panoptikon metaforunun sosyolojik açıdan, gözetimin ve gözetim toplumun ifadesinde belirleyici bir rol oynadığının göstergesi olup, aynı zamanda Aydınlanma düşüncesini karakterize eden özne-nesne ilişkisinin de bir yansımasıdır.

Çünkü aydınlanma idealleri insanları kontrolden kurtarmak isterken pratikte tam tersi olmuş, gelişen bilgi ve teknolojilerle insanlar kontrol edilmeye, düzene sokulmaya, uysal bedenlere, kitlelere dönüştürülmeye çalışılmış, aydınlanma idealleri ve söylemleri devrimin ideolojisinin sırtına binen disipline edici süreçler ve pratiklerle bastırılmıştır. Başka bir deyişle, ilerleme, adalet, hürriyet, eşitlik, rasyonellik gibi aydınlanma ideallerinin eğitim, sağlık, hapishane gibi alanlarda toplumu reforme edeceği varsayılırken, sonuçta ortaya çıkan, aydınlanma ideallerinden çok farklı bir şey, ordu, okul, hastane gibi kurumlarda bir dizi disipline edici teknik kullanarak iktidarın toplumda etkili olmasını sağlamak olmuştur (Urhan, 2010: 439).

Tam bu noktada Aydınlanma'nın kendine özgü kamusal alanlarında heterotopya Habermas'ın tanımladığı kamunun dışında kalanların sahiplenilmesiyle ötekileştirilmiş mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak normalleştirme ve disipline etme ilişkileriyle ötekiliği tekrar sisteme dahil eden yerler olması heterotopyaların farklılık yaratan özgürleştirici yönlerinin önemini azaltmamaktadır. Çünkü mutlak güç kontrol isteği Foucault'ya göre, itaat ve isyan hassas bir denge durumu yaratarak daha önce değinilen uzam-kurucu aklın karşısına uzam-direnış ilişkisini çıkarmaktadır. Foucault "günümüzde tıbbi ve dinsel söylem toplumsal ve hukuki düzeylerde iniş çıkışlar yaratsa da, pornografi, eşcinsellerin hakları ve diğer özgürlük hareketlerinin yükselişini" bu ilişkiye bağlamakta ve eklemektedir: "modern toplumun disiplin ve kontrolünün altında hem direniş ve meydan okuma, hem de kolayca hatta tamamen kontrol edilemeyen – Londra'da Soho veya Amsterdam'da genelevler bölgesi gibi- bir yeraltı dünyası ve alternatif bir hayat tarzı, cinsel davranışlar yatar" (Slattery, 2010: 481).

Alternatif bir sosyal düzenleme mekânları olarak heterotopyalar, disiplin temelli iktidar içinde yeni bir iktidar fiziği ve anatomisi olarak karşı-ütopya tınılarıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu karşı-ütopya Bentham'ın toplumsal sorunlar için potansiyel bir siyasi çözümü ortaya koyduğu ve ideal bir topluma yönelik bir ütopayı resmettiği Panoptikon'un öteki yüzünü oluşturmaktadır. Böyle bir ilişkisellik içinde;

heterotopik model gözetim sürecini tersine çevirerek tersyüz edilmiş bir panoptik model sunmaktadır. Belli bir heterotopik mekân içerisindeki birey, söylemlerini birey üzerinde empoze etmeye çalışan güçlere karşı kendine has bir bakış açısıyla bir tür özerklik kazanır. Bu mekânlardaki bakış süreci tersine çevrilir ve gözlenen gözlemci olur. Metaforik olarak heterotopik bir mekân içindeki birey kısa bir an için olsa bile panoptik kulenin muhafızlarının takip etmediklerinin farkındadır (Duffy, 2003: 14).

Bütün bu değerlendirmeler bize modern iktidarın çelişkileri içinde heterotopyaların bir yandan normalleştirici sisteme dair öğeleri ve mekanizmaları içlerinde taşıırken, diğer taraftan mutlak bir gerçekliğin dışında yeni atılımlara, özgürlüklere ve farklılığa açık eşik mekânlar olduğunu göstermektedir. Bu eşik mekânlar iktidarın disipline edici mekanizmalarla dayattığı normların karşısına bilgiyle saklanan

gerçeği ortaya çıkararak varlıklarını ötekiliğin mekânı olarak geçmişte ve bugün sürdürmüşler ve sürdürmektedirler.

2. 3. Heterotopya Üzerine Yorumlar

Foucault'nun heterotopya kavramı son derece ilgi çekici olmakla birlikte, oldukça belirsiz ve kabataslaktır. Ancak "Foucault'nun söyleminin otoritesi, anlaşılmamasından; görünüşte bugünü değiştirmeyi dert edinmesine rağmen, bu değişimin içeriğinin bir muamma olarak kalmasından ileri gelir. Bu yüzden yazdığı metinler birçok kişi için birçok şey ifade edebilir; mevcut düzende bir kusur gören herkese cazip gelebilir" (Megill, 1998: 280). Temelde böyle bir yaklaşımla birlikte özellikle postmodern dönemde heterotopya teoride ve pratikte pek çok akademisyen, yazar ve sanatçının kendi disiplinlerine uyarlayarak yeniden okuduğu bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çok çeşitli yeniden okumalar arasında kavramın yoğun olarak irdelendiği disiplinlerden belki de ilk ve en önemlisi *coğrafya*dır. Kavrama gösterilen bu ilginin kaynağında ise, son çeyrek yüzyılda özellikle postmodern eleştirilerle birlikte mekânsallığın ve bu yüzden de coğrafi düşüncenin sosyal teori içinde öneminin yükselmeye başlaması ve mekânın coğrafi düşüncenin temel bir araştırma konusu haline gelmesi vardır. Dolayısıyla çoğunlukla çokkültürlülük söylemleri altında temel bir sorun olarak kültürel, sosyal, politik, ekonomik farklılığın ve kimliğin kentsel pratiklerde çağdaş oluşumlarını anlamaya yardımcı olmak için kullanan coğrafyacılar için heterotopya, çağdaş dünyada yeni mekânsal algılamalardan biridir. Bu anlamda kent ve iktidar ilişkisi içinde toplumsal uzamı konu alan ve kentlerin postmodern hale gelişine dair çalışmalar yaparak, bu yeni mekân anlayışının beşeri coğrafyada izini sürenler arasında coğrafyacı Edward Soja'nın düşünceleri dikkate değerdir.

Kavramdan ilham alarak onu mimarlık ve coğrafya tartışmalarında kullanan Soja, "Foucault'nun düşüncelerinin sadece tamamlanmamış değil, aynı zamanda tutarsız ve zaman zamanda uyumsuz olduğunu söylemektedir. Metinde sunduğu ilk ilkede bunun belirli bir örneği görülebilir. Hiçbir evrensel formu olmamakla birlikte, heterotopyaların tüm kültürlerde bulunduğu söyleyen Foucault sonrasında kriz ve sapma olmak üzere iki önemli türü olduğunu söyleyerek devam eder.

Ancak, bu tipoloji açıkça hiçbir şekilde sonraki ilkeler ve örnekler üzerinden takip edilmemektedir” (Johnson, 2012: 13).

Soja ayrıca heterotopik modellerin “toplumun kendisine bir bakış değil, toplumun bir kesitine bakarak toplumu tanımlayan bir girişim” olması konusunda da eleştireldir (Duffy, 2003: 16). Ancak tüm çelişkilerine rağmen “Foucault'nun heterotopyalarını geç modernliğin darmadağınık söylemlerinden bir çıkış yolu” olarak görmektedir (Watson ve Gibson 1995: 30). Bu düşünceyle birlikte heterotopyaların modern tarihin güçlkle çökertildiği çağdaş bir postmodern coğrafyada meydana geldiğini savunan Soja heterotopyaları “toplumun eğitim geleneğinin halihazırdaki yöntemleri ve dünyayı anlamaya ilişkin yeni bakış açıları arasındaki gerilim alanları olarak yorumlar. Tarih ve zaman etrafında şekillenen toplumun eğitim geleneğinden insanların ikamet ettiği mekânlar aracılığıyla dünyayı anlamanın postmodern modellerine bir geçiş görür” (Macdonald, 2003: 71). Bir başka ifadeyle, kentsel çalışmaların çözümlenmesinde ötekileştirme eylemine, uzamın çoğulluğu vurgusunu katan Soja için, toplumdaki postmodern alanların örnekleri olarak heterotopyalar, kentsel uzamı ve onun geleneksel ikilikleri olan *aynı* ve *öteki*nin uzamsal düşünceyle aşılmasında son derece önemlidir. Dolayısıyla egemen söylem ağı dışında ya da sınırındaki uzamlar olarak heterotopyalardan aldığı ilhamla onları sömürgecilik sonrası fikirleri kapsayacak biçimde kent mekânına ilişkin çalışmalarında *üçüncü alan* adı altında yeniden kavramsallaştırır.

Bir yandan heterotopyaların pratik bir eleştirisini içeren bu kavram diğer yandan belirli biçimlerde coğrafya ve mimarlık gibi disiplinlerde mekânsal düşünmenin geleneksel biçimine meydan okumasıyla heterotopyalara yakın durmaktadır. Soja bu kavramı mekânın trialektiği ile ilgili çalışmalar yapan Henri Lefebvre'nin çalışmalarıyla diyalog içerisinde geliştirmiştir.

Henri Lefebvre için mekânın trialektiği *algılanan*, *kavranan* ve *yaşanan* alandan oluşmaktadır. Soja ise, bu alanları *birinci mekân*, *ikinci mekân* ve *üçüncü mekân* olarak adlandırılmaktadır. Buna göre, heterotopik bir model sunan *üçüncü mekân* Lefebvre'nin yaşanan ya da yaşam alanıyla eşleştirilmektedir.

Lefebvre için *yaşam alanı* hem fiziksel hem ruhsal alandan farklı olarak herşeyi kapsayan bir mekânsal düşünme biçimidir, Soja'nın dediği gibi;

bütün mekânların aşkın bir bileşimi'dir. Yaşam alanı deneyimler, duygular, olaylar ve siyasi tercihlerin gerçek ve hayali dünyasını temsil eder. Soja'nın açıkladığı gibi, bu mekân 'doğrudan yaşanan', aynı zamanda diğer tüm gerçek ve hayali mekânları içeren 'sakinler'in ve 'kullanıcıların' bir mekânıdır. Böylece, üçüncü mekân maddi ve zihinsel olarak hem algılanan alan hem de kavranan alanın üzerine bir düşünme biçimidir. Ancak kapsam, madde ve anlamın ötesine uzanır. O aynı anda gerçek ve gerçek olmayandır ve hatta daha fazlasıdır (Arentsen, Stam, ve Thuijs, <http://socgeo.Ruhosting.nl/html/files/geoapp/Werkstukken/PostmodernSpace.pdf>, 10).

Soja dışında çalışmalarında Foucault'nun heterotopyasından ilham alanlardan bir diğeri Kevin Hetherington'dur. Günümüzde coğrafya ve sosyoloji alanında çalışan Hetherington özellikle önemli gördüğü 18. yüzyılda ortaya çıkmış bazı sosyal mekânların analizi yoluyla modernliğin geniş kapsamlı ve özgün bir yorumunu sunduğu *The Badlands of Modernity* (1997) adlı çalışmasında Foucault'nun heterotopyasını *alternatif düzenleme alanları* olarak tanımlar: "Heterotopyalar toplumsal dünyanın bir kısmını var olandan değişik bir biçimde düzenlerler. Bu farklı düzenleme onlara Öteki imi yükler ve bir şeyleri yapmanın alternatif yolu olarak örnek teşkil etmelerine olanak tanır" (Hetherington, 1997: viii).

Kavramın dinamik yönlerini vurgulayan böyle bir değerlendirmeye birlikte Hetherington, çalışmasında Fransız filozof, tarihçi, sanat eleştirmeni ve aynı zamanda bir göstergebilimci olan Louis Marin'in ütopya ile ilgili düşüncelerinden yararlanarak heterotopya kavramını geliştirir.

More'un ütopyalarından yola çıkarak ütopyaların maddi dünyada hiçbir karşılığı olmayan bir gösterenden ibaret olduğunu düşünen Marin ütopyaların bir "uzamsal oyun" türü olduğunu düşünür. "Bu uzamsal oyun yok-yer ve mükemmel yer fikri etrafında 'neutral' olanın önemini ortaya koyar" (Hetherington, 1997: 66). Marin çalışmasında yok-yer için *ou-topia* kavramını, mükemmel yer için ise, *eu-topia* kavramını kullanır.

Öteki'ni, başka bir dünyada mükemmel bir hayatı yani eu-topia'yı düşlemek şimdiki zamanda bu mükemmel hayatın olmayışını göstermektedir. Ancak bu Öteki toplumsal eleştiri biçimi dışında hiçbir yerde bulunmayan bir yokyerde

ou-topia olarak varolur. Ütopya, ütopik formlarda saf farkın neutral alanı içinde bir 'yok-yer' ve 'mükemmel yer' arasında bocalar. Neutral olan More'un kelime oyunu yaptığı bu iki kutup arasında uzanır. O, ne iyi, ne de bir yok- yerdir. Neutral olan Marin için 'öteki mekân' ve 'Ötekiliğin Mekanı'dır (Hetherington, 1997: 66).

Hetherigton Marin'in *neutral* alanını Foucault'nun heterotopyalarına benzetir.

Heterotopyalar vardır, ancak onlar sadece özellikle eu-topia ve ou-topia arasındaki mekân aralığında, uzamlar arasındaki ilişkide vardır. Heterotopyalar sadece bir geçiş uzamı değildir – temsil ettiği aralık asla kapanmaz- aynı zamanda erteleme alanlarıdır. Bu alanlarda teori ve pratikte iyi bir yaşam vaadi sunan uzamlar meydana gelebilirler. Sosyal düzen ya da kontrol ve özgürlük - başarmak için yola koyulduğu şeyi asla gerçekten başaramasalar da. Bundan dolayı, heterotopya, tam da böyle sosyal düzenleme süreçlerini göstermektedir, bir şeyden ziyade bir süreç (1997: ix).

Örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla birlikte, her iki örnekte de görüldüğü üzere kavramının biyografisi genel anlamda insan coğrafyası içinde mekânsal bir dönüşü vurgu yapan postmodern sosyal teoride önemli bir yere sahiptir. Öte yandan çağdaş düşüncede evrim, devrim, gelişme, ütopya, teoloji gibi zamansal kategoriler karşısında vurgusu mekân olan kavramların yükselişinin etkisiyle heterotopyanın en fazla irdelendiği disiplinlerden birinin de mimarlık olduğu görülmektedir.

“Mimarlık için tercüme edildiğinde heterotopya bir binayı veya mekânı önemli ölçüde farklı kılan biçimsel özelliklerini tanımlamaya hizmet etmektedir. Kavramın mimarlık söylemine girişi 1970'lerde Demetri Porphyrios, Manfredo Tafuri ve Georges Teyssot gibilerin metinleriyle olmuştur” (Urbach, 1998: 347). Heterotopya kavramı mimarlıkta Porphyrios ve Tafuri tarafından öncelikle Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabında dikkat çektiği biçimsel bir dil problemi olarak görülmüştür.

Bu anlayış doğrultusunda Tafuri mimarlıkta avangard bir tutum sergileyen Giambattista Piranesi'nin tasarımlarını analiz ederek heterotopyayı açıklamaktadır. Mimari bir duyarlılık yakalamayı umarak “Piranesi'nin çarpıtmalarını kelimeler ve şeyleri birarada tutan geleneksel anlamın ve dilin altını kazıyan heterotopyaya benzetir. Tafuri'ye göre, güvencesiz olarak Piranesi tarafından kucaklanan mimari

dilin temelleri formun sürekli değişimi için bir onay talep etmektedir” (Johnson, 2012: 5).

Porphyrios Alvar Aalto'nun mimarisinin tam bir yeniden değerlendirmesi içinde kavramı kullanır. Heterotopyanın Porphyrios'un 'homotopik' modernizm dediği eğilimlerin karşısında Aalto'nun tasarım yönteminin temel bir kategorisini belirlemeye yardımcı olabileceğini savunur. Modernizmin kusursuz süreklilikleri yerine süreksizlik, boşluklar ve parçalar kucaklanır. 'Heterotopik duyarlılık' bitişiklik yoluyla uyum üretmek için öğeleri birarada düzenlemek ve birbirine benzemeyen şeyleri yan yana düzmek yerine farkı ortaya çıkarır” (Johnson, 2012: 5).

Teyssot ise Porphyrios ve Tafuri'nin dilbilimsel analogilerinin de ötesine geçerek açıkça mekânsal ve biçimsel bir analize ulaşmıştır.

1980'de yayınlanan ve 1998'de *Heterotopyalar ve Mekânların Tarihi* olarak çevrilen bir makalede Teyssot, Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabının önsözündeki tanıma ve mimarlara verilen bir derse gönderme yaparak heterotopyayla ilgili ilk tartışmayı sunmuştur.

Ustaca bir girişimle kavramı onsekizinci yüzyılda tarihçi Perrot tarafından tanımlanan sağlık önlemleri etrafında örgütlenen kurumların önemini açıklamak için kullanır. Perrot'yu takiben, Teyssot, çeşitli hastaneler ve ünitelerdeki hastaların bugün tuhaflık olarak görülen Borges'in ansiklopedisindeki gibi bir sistem içinde sekize ayırır, örneğin bir grup yoksul, babasız ve benzeri dokuz yaş üstü buluntulara gönderme yapar. Teyssot için, böyle tuhaf bir biçimde düzenlenmiş kurumlar böyle bir tanımlanma hastanelerin herhangi bir basit doğrusal veya evrim tarihini karşılamaz; Şeylerin Düzeni'nde önemli bir kavram olarak düşünülen bir 'süreksizlik'i ortaya çıkarır” (Teyssot: 300; Akt: Johnson, 2012: 5).

Coğrafya, sosyoloji ve mimarlık disiplinlerinden sonra heterotopya kavramının ilgi çekmeyi başardığı bir diğer disiplin ise *hukuktur*.

Hukuk alanında, özellikle çevre hukukunda ise, heterotopyalar “unutulan, hukuki izolasyona uğrayan yerler” olarak görülmektedir (Kotsakis, 2011: 41). Çevre hukukunda ütöpik bir anlayışla şekillendirilmiş homojen ve sabit bir mekân anlayışı vardır.

Çevresel heterotopyalar öncelikle çevresel hukuki uygulamalardaki bu ütöpic sabitleştirmeyi bozarlar. Dolayısıyla “heterotopyalar çevre söylemini yönlendiren hukuksal ütopiyaların soyutlamalarına karşı koyan sosyal oluşumlardır Bunlar çevre hukukunun üstlendiği küresel bir mekânın hem dışında hem de içinde yer almaktadır. Onlar hem hukukî söylemin içinde ortaya çıkması beklenen yasal uygulamalara, hem de bu uygulamaların yaygınlaştırılması için aranan mekânsallaştırılmaya karşı çıkarlar. Çevresel ideallerin ütöpic düzenleme 'görev'inden uzak duran, heterotopyalar hem yansıtan hem karşı koyan, çevreye yönelik doğru bireysel ve kolektif davranışları dikkate alarak çevresel ve yasal anlatıları, etiği, estetiği ya da normları yıkan ve değiştiren yerlerdir” (Kotsakis, 2011).

Felsefe alanında ise heterotopya kavramı düşünsel bir kategori olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda heterotopyayı “eşzamanlılığı ve yan yanallığı kapsayan heterojen ve ilişkisel boyutları olan bir alan” (Marks, 1995: 66-76; Akt: Meads, 2011: 104) olarak tanımlayan Marks sosyal mekânsal heterotopyanın yanında, Foucault'nun heterotopyayı ayrıca bir “düşüncenin görüntüsü ya da bildik görüntülerden kaçan bir düşünce” (Meads, 2011: 103) olarak ayrıntılandırıdığına dikkat çekmektedir. Marks'ın analizi Deleuze ile bağlantılı olarak Foucault'nun diğer çalışmalarının altını kazdığında daha da derinleşmektedir. Bu analizine Deleuze'un sanal bir çokluğa gönderme yapan *diyagram* kavramını temel alarak açıklık kazandırmaktadır.

Diyagram genel olarak bir nesnenin yapısal ve işlevsel niteliklerini birlikte düşündüğümüz ya da yoluyla düşündüğümüz basit çizimlerden oluşmaktadır. Deleuze göre, diyagram artık bir işitsel ya da görsel arşiv değil, bütün sosyal alanlarla ilişki halinde olan “bir haritadır ya da daha doğrusu üst üste konulmuş haritalardır” (Deleuze, 1988: 44). “Fiziksel ya da bedensel olmayan, göstergesel ve grafiksel soyut bir makinadır” (Deleuze ve Guattari, 2005: 141).

Bu şekilde diyagram olarak tanımlandığında, soyut makine son tahlilde ne belirleyici bir altyapı, ne de yüksek organı belirleyen aşkın bir düşüncedir. Aksine pilot bir rol oynar. Diyagram ya da soyut makine temsil ya da gerçek için çalışmaz, ancak onun yerine gelecek bir gerçek, gerçekliğin yeni bir biçimini oluşturur (Deleuze ve Guattari, 2005: 142).

Deleuze diyagramı ya da soyut makinayı Foucault'nun panoptisizm düşüncesinin karşısına yerleştirir. Hatırlanacağı üzere, Foucault panoptisizm kavramını 'artık görülmeden görmenin geride kaldığı' ancak 'belli bir insan yoğunluğuna belli bir davranışı empoze etmenin' esas olduğu soyut bir formül içinde geliştirmiştir" (Deleuze, 2006: 29-30, Akt: Meads, 2011: 105). İşte diyagramlar bu görünmeden gören simgesel aygıtın yerini alan güncel biçimlerdir. Bir başka ifadeyle diyagramlar, soyut heterotopyalardır. Normalizasyon sürecinde iktidarın işleyişini sağlayan bu diyagramın işleyiştir. Panoptikonu düssel bir yapı olarak algılayarak, bu yapının iktidarı ideal biçime getiren bir diyagram olduğunu belirtir.

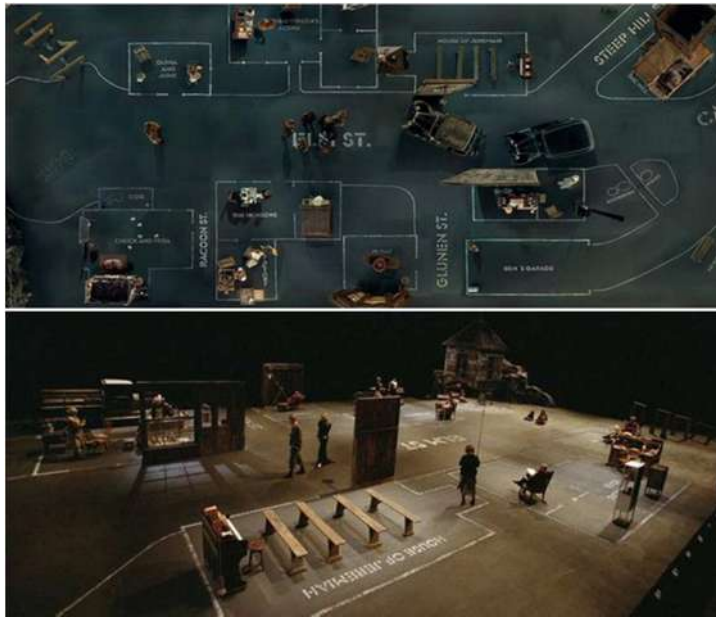
Heterotopik modellerin uygulama alanlarından bir diğeri ise edebi kurgulardır. Örneğin James Joyce ve Virginia Woolf'un romanlarında eşzamanlı olarak zaman ve mekânın sinematik bir teknik yoluyla birleştirilerek bir heterotopik yaklaşım örneği sergilemektedirler. Buna ek olarak dil yapısı ve yazma süreciyle karşımıza çıkan heterotopyaya edebiyat alanında ilk dikkat çeken ise bir bilimkurgu yazarı olan Brian McHale'dir. "McHale referans aldığı kimi yazarların yapıtlarında heterotopik mekânların nasıl varolduklarını inceleyerek *Postmodernist Fiction* adlı çalışmasında kavramı ontolojik önermeler keşfetmek amacıyla tasarlanmış sorunlu bir dünya olarak kavrar. Ancak, McHale bilim kurgu yapıtlarda tasvir edilen alegorik diğer dünyayı açıklamak için kavramı sınırlandırır. *Constructing Postmodernism* adlı çalışmasında Kathy Acker, Thomas Pynchon ve William Gibson gibi yazarların çalışmalarında heterotopik uzamların nasıl varolduğuna ilişkin örnekler verir" (Duffy, 2003).

Dil yapısı ve yazma sürecine de vurgu yapacak şekilde edebi kurgularda çeşitli biçimlerde ortaya çıkan heterotopik modellerin günümüzde en sık rastlanıldığı diğer bir alan ise sinematik kurgulardır.



Resim 2.2.1. *Solaris* filminden bir sahne

Örneğin, bu alanda Stanislaw Lem'in bir romanından uyarlanan Andre Tarkovsky'nin 1972 tarihli *Solaris* filmi heterotopik mekânların sinematik açıdan nasıl var olabileceğinin mükemmel bir örneğini sunmaktadır" (Duffy, 2003: 17-18). Bir uzay istasyonunda yaşanan olaylar üzerinden evren, dünya, insan bilinci, yaşam ve ölüm gibi temaların işlendiği filmde kendisi de dev bir hafıza olan sularla kaplı dev bir gezegenin insan hafızasında kalmış olayları cisimleştirerek bilinç ve bilinçaltında oynadığı oyunlar konu edilmektedir. Film bireyselliğin gelişmesinin panoptik bir bakışın ancak bireyselliğin yeniden kazanılabileceği ya da kurulabileceği heterotopik mekânlar içerisinde tersine çevrilmesiyle mümkün olabileceği teması etrafında şekillendirilmiştir.



Resim 2.2.3. *Dogville* filminden sahneler

2003 yılında Danimarkalı yönetmen Lars von Trier'in çektiği film *Dogville*'de, "yok yer (ütopya) ve öteki yer (heterotopya) arasında bir yerde durmaktadır. Temsil dili filmin minimal görüntüsü ile sınırlıdır: dış dünya için hava, duvarlar için yerde çizgiler, tek bir eleman tarafından simgelenen evlerin özgünlüğü. Sinemada diğer mekânlarda olduğu gibi bu mekân, gerçeğin dışında bulunmaktadır çünkü benzer bir gerçekliği temsil etmektedir. Bu nedenle heterotopya burada Magritte'in *Bu Bir Pipo Değildir* resmindekine benzer şekilde özne ve temsil arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmaktadır" (<http://boiteaoutils.blogspot.com.tr/2009/12/heterotopias-in-cinema-dogville-from.html>)

Örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla birlikte, heterotopya kavramı edebi ve sinematik kurguların yanında bir model olarak örnek alındığı bilgisayar oyunlarında olduğu gibi geniş bir eğlence sektörü içinde küresel iletişimin yeni biçimleri hakkında tanımlayıcı bir rol üstlenmesiyle de önemli kılınmıştır.

Dinamik ve deneysel yönlerini ortaya çıkaran tüm bu örneklerle birlikte, fiziksel bir alandan bir sürece ve oradan da bir uygulama modeline dönüşen heterotopya, görülen odur ki, çok boyutlu ve interaktif bir kavramdır. Ayrıca fiziksel bir alanı oluşturmasının yanı sıra, siyasi ve soyut bir kavram olarak toplumun gözardı edilen özelliklerini yansıtması bakımından bir değişim potansiyelini oluşturmaktadır. Bu değişim potansiyelinin yansıdığı alanlardan biri diğerinin ise *sanat* olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle, bir sonraki bölümde heterotopyanın yaratıcı sürece doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı katkılar incelenecektir.

3. HETEROTOPIK YAPITLAR

Geniş kapsamlı, değişim, dönüşüm ve farklılıklara duyarlı olması, kısıtlamaya ve sınırlara olan tahammülsüzlüğü açısından heterotopya ilgi çekici bir kavramdır. Özellikle toplumsal dönüşüm taleplerinin bir yansıması olduğu durumlarda sanatın anlatım olanaklarına göre kimi zaman doğrudan kimi zaman ise metaforik ya da kolay anlaşılmayan göndermelerle ortaya atılmıştır. Tam da bu özellikleri nedeniyle sergiden yerleştirmeye yönelen bir yaklaşım içinde izleyicinin yapıyla karşılaşma olanaklarına göre değişen ve yeni biçimler alan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatsal pratik ile olan bu ilişkisi düşünüldüğünde heterotopyanın biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik olarak kendi anlamını açık seçik ya da örtük olarak içinde gösterildiği yapıya ya da oluşuma aşıldığı görülmektedir. Bütün bu değerlendirmelerden hareketle bu bölümde doğrudan ve dolaylı olarak sanat, heterotopya kavramı üzerinden irdelenmiştir.

3.1. Görsel Bir Heterotopya Olarak *Ayna*

Görsel çözümleme açısından heterotopya hakkında konuşmayı mümkün kılan gerçek ve temsili görsel anlatımlarıyla ilk araç, çeşitli amaçlar, olasılıklar ve sonuçlara hizmet etmek üzere farklı disiplinlerden pek çok sanat yapıtında kullanılan *aynadır*.

Yansıtıcı yüzeyi olan basit bir nesne olarak görülen ayna hatırlanacağı üzere, heterotopyanın kavramsallaştırılmasında özgül bir anlam taşımaktaydı. Heterotopya ve ütopyanın sıradan gerçek mekânlardan ayrıldığı noktada üçüncü bir olasılık olarak ayna hem orada hem burada olmanın imkânsızlığı üzerine kurulu bir tür karma deneyimin kendisini oluşturmaktaydı. Bu deneyimin son hamlesi ise, hem oraya hem buraya bakan odak olarak öznenin yeniden inşasıydı. Bu inşa aynaya yansıyan ama benden başka biri olan *öteki* ve aynada başka birine, ötekine bakan *ben* mantığı üzerinden kurulmakta, öznenin kimliği kendi yarattığı karşıtı ile ilişkisi içinde değerlendirilmekteydi. Kendini öteki olarak algılamasının yanında özne konumuna uygun olarak ayna aracılığıyla kendi sanal ya da gerçek mekânını icat etmekteydi.

İşte bu pasif yansıtma ilişkisinin ötesindeki anlamı ile bir sanat yapıtı içinde ya da bir sanat yapıtı olarak kullanıldığı her durumda ayna görsel bir heterotopyaya dönüşmektedir. Bu anlamda ayna ötekini yapıtın içine dahil etme kabiliyeti ile bir sanat yapıtında görünüşte izleyiciler ve mimetik temsiller arasındaki basit ilişkiyi sorunsallaştırmaktadır.



Resim 3.1.1. Diego Velázquez, *Nedimeler*, 1656, tuval üzerine yağlıboya, 318 x 276 cm

Bu anlamda böyle bir ilişkinin açığa çıkarıldığı Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabında on üç sayfalık bir analizi yapılan Diego Velázquez'in 1656 tarihli *Nedimeler* adlı tablosu ilk görsel başvuru kaynağını oluşturabilir.

Her ne kadar heterotopya terimini kullanmasa da Foucault hem düz hem mecaz anlamıyla değerlendirdiği ayna ile bu analizinde mekânsal kuruluşu üzerinden resmin heterotopik doğasını tartışmıştır.

Francisco Goya'dan Pablo Picasso'ya kadar pek çok sanatçı tarafından değişik üslup ve biçimlerde yorumlanan Nedimeler, ilk bakışta betimlediği uzamı, konusu, nesneleri vs. ile sorunlu gibi görünmez ancak bir bilmece gibidir.

Genel olarak bakıldığında Barok dönem İspanyası'nda İspanyol Kraliyet ailesinin resmedildiği tablonun ortasında en önde bir köpek ile birlikte kralın nedimleri ve soytarılarıyla çevrelenmiş olan beş yaşındaki prenses Margarita, bu grubun hemen arkasında bir hizmetli ve bir koruma ve en sonda belli belirsiz bir figür ile resmin sol tarafında tuvalin arkasında elinde palet ve fırçasıyla kral ve kraliçeyi çizerken ressamın bizzat kendisi görülmektedir. Ancak daha dikkatli bakıldığında, daha birçok ayrıntıyla birlikte tabloda başka kişilerin de olduğu fark edilmektedir. Resmin tam ortasında arka duvarda ise bir ayna vardır ve bu aynadan İspanya Kralı IV. Philippe ve Avusturyalı Kraliçe Marianna'nın görüntüleri yansımaktadır (Bkz. Resim 3.1.2).



Resim 3.1. 2. Velázquez'in *Nedimeler* resminden ayrıntı.

İşte bu ayna mekânı deforme ederek gerçek ile temsil arasında ilginç bir paradoks yarattığı resmi bir bilmeceye dönüştürmektedir: Resmi yapılan kişi kimdir? Resmin mekânı neresidir? Aynaya yansıyan görüntünün kaynağı nedir? Kral ile kraliçe odanın neresinden aynaya yansımaktadırlar? Bakan ve bakılanlar kimlerdir? Bu sorular aynanın resimde sadece bir temsil olarak değerlendirilmesini imkansız kılmakta ve aynanın metaforik anlamlarını açığa çıkarmaktadır. İzleyicinin sahne

bütünlüğüne dahil edildiği resimde, bakanla bakılanın yerinin sorgulanmasına neden olan ayna bu özelliğiyle ütopya- heterotopya çiftine varılabilecek özgün bir mekân yaratmaktadır. Buna göre, “Las Meninas’ta ayna aslında bir ‘yersiz yer’de bize kral ve kraliçeyi göstermesi açısından ütopik bir mekanı teşkil eder. Onlar fiziksel bir nesne olarak değil, resmedilmiş bir görüntü olarak aynada görünürler” (Manning, 2008:5).

Ancak ayna farklı bir açıdan da bir ütopya olarak işler. Bu da resimde aynadaki kral ve kraliçenin temsilinin metaforik anlamda ideal yöneticiler olarak düşünülmesi ve toplumun da ideal bir biçimde açıklanmasıdır. Bu açıdan dikkatli bir düzenlemeyle kompoze edilmiş olan resmin yüzeyi, anlatı dizgesi ve kurgusunun konusu ile egemenlik söyleminin bir temsili olarak görülmektedir: “bu resim bir “hükümdarlık aynası”dır! Velázquez kendini Kral Felipe ile eşini betimlerken göstermiştir –o dönemin İspanyol saray resminde çifte portreleme alışılmış bir şey değildi. Kraliyetin, ışıklar içindeki aynada yansıması monarşinin tartışılmaz ve neredeyse tanrısal erdemin simgesidir” (Wolf, 2005: 87).

Öte yandan Velázquez bu resimde önemli ölçüde resimsel yapı yasalarının düzenleme ilkelerini değiştirerek izleyiciyi sahneyi gerçekçi bir mekân olarak görmesi için teşvik etmiştir. Yani kral ve kraliçe resimde sadece bir temsil olarak değil, aynı zamanda maddi bir gerçeklikten ressama geri bakış atan öznelere sahiptir. Mantıksal olarak izleyiciler de gerçek hacimleri ile kral ve kraliçenin durduğu yeri işgal etmektedirler.

Sonuç olarak birden fazla gerçekliği birleştiren ayna ile gözlemcinin varlığı onaylanmaktadır. İşte ayna gerçek bir mekânda gözlemcinin konumunu doğrulayan dolaylı tarzı ile heterotopiktir. Dolayısıyla resmin heterotopik kuruluşunda bakışın işlevi önemli bir rol oynamaktadır. *Nedimelerde* bakışın işlevi Foucault’nun bir açılma ve kapanma sistemi tarafından hem yalıtın hem ulaşılabilir kılan heterotopik mekânları ile ilgilidir. Herkesin girdiği bu mekânlar aslında bir yanılsamadır. İçeriye girdiğimizi zannetsek bile aslında dışardayızdır. “Ressam bakışlarını bize ancak, bizim onun modelinin yerinde bulunduğumuz ölçüde yöneltmektedir. Biz seyirciler fazlalığıdır. Bu bakış tarafından kabul edilen

bizler, onun tarafından kovulmakta, bizden önce burada bulunmuş olan tarafından ikame edilmekteyizdir: bizzat modelin kendisi tarafından” (Manning, 2008: 4).

Resmin heterotopik kuruluşunda bir diğer nokta ise, resmin temsili temsili olmasıdır. Foucault’ya göre;

ressam, palet, tersi dönük tuvalin büyük koyu yüzeyi, duvara asılı tablolar, bakan ve onlara bakanlar tarafından çerçevelenmiş seyirciler; nihayet merkezde, temsilin kalbinde, esas olanın en yakınında, temsil edileni gösteren ayna; fakat o kadar uzak, gerçek olmayan bir mekâna o kadar dalmış, başka tarafa yönelen bütün bakışlara o kadar yabancı bir yansıma olarak ki, temsilin en zayıf ikizlemesinden başka bir şey olmamaktadır (2001: 430).

Temsilin temsili olarak, resmin kendisi bir ayna gibi işlev görmektedir, yani hayali ütopik mekân ve heterotopyaların şaşırtıcı mekânları arasında bir aracıya dönüşmektedir.



Resim 3.1. 3. Jan van Eyck, *Giovanni Arnolfini'nin Düğünü*, 1434, ahşap üzerine yağlıboya, 82,2x 60 cm

Sanat tarihi incelendiğinde bu yapıtın ikonografik açıdan benzeri sayılabilecek kendi dönemi öncesinde ve sonrasında pek çok yapıtın olduğu görülmektedir.

Örneğin Jan van Eyck'ın 1434'te yaptığı *Giovanni Arnolfini'nin Düğünü* bunlardan biridir.



Resim 3.1.4. Jan van Eyck'ın resminden ayrıntı

Bu resim de temsil alanı içinde yer alan bir ayna ve aynada yansıyan görüntü arasında yaratılan mesafede izleyicinin konumlanması ile anlam ve içerik bakımından tıpkı *Nedimeler* resminde olduğu gibi heterotopik bir okumayı mümkün kılmaktadır. Yapıtta arkada duvara asılı bir dışbükey ayna vardır. Bu ayna kurgunun mekânı hakkında izleyiciyi şahitlik etmeye çağırır.

Böyle bir durumda, resimdeki suretin, biri aslına [tuval dışındaki somut mevcudiyet], diğeri temsili varlığına doğru olmak üzere iki yönlü hareket etmeye başladığını görürüz –resimde görünmeyen figürün [burada van Eyck'la beraber bir başka tanık] aynadaki yansıması, görünenin zahiri – yanılsamacı [*illusorich*] – niteliğini azaltıp, dışarıda bizimle birlikte olduğu izlenimini güçlendirirken, suretin suretine çevirdiği görünmeyenle de bir kez daha pekiştirmektedir bunu; ayna her şeyden önce yanılsamanın kırılmasına hizmet etmektedir böylelikle. Nitekim aynadan yansıyan van Eyck'ın orada hazır bulunduğu yazı diliyle –*Johannes de Eyck fuit hic*– tekrarlanıp ayrıca vurgulanması bu sanıyı [sözde namevcut olanın yalanlanarak, fiili mevcudiyetin kanıtlanması] doğrulamaktadır. Kısacası, herhangi bir nesne olmaktan çıkan bu ayna, gerçek ile yanılsama arasındaki ilişkiyi altüst [tersyüz?] ederek her şeye damgasını vurmaktadır (Ergüven, 1998: 70-71).

İşte bu tersine çevirme ve resmin içinde olmayı resme dahil etme kabiliyeti ile ikinci bir yansıma alanı yaratan ayna, bu yapıtta ise pek çok gerçekliği bir arada sunmasıyla görsel bir heterotopya olarak işlemektedir.



Resim 3.1.5. Edouard Manet, *Folies-Bergère'de Bir Bar*, 1882, tuval üzerine yağlıboya, 96x130 cm

Temsildeki kimi farklılıklarla birlikte, heterotopyaların aldığı ve vurguladığı formların çeşitliliğini ortaya koyan bir diğer yapıt Edouard Manet'nin *Folies-Bergère'de Bir Bar* adlı resmidir.

Manet'nin Velazquez'den etkilenecek aynada varolan bir dünya yaratmak için yansıma estetiğini modern zamanlara taşıdığı bu resimde Paris'te yer alan *Folies-Bergère* isimli gece kulübünde, salonla birlikte orada bulunanların yansıdığı bir ayna ile bir bar ve arkasındaki bir kadın garsonun yer aldığı bir sahne betimlenmiştir.

Resimde kadın garsonun aynada yansıması olmasına rağmen, tezgahın önünde görünmeyen bir müşteri dikkat çekmektedir. "Manet bu basit oyunla bizi sahneye

dahil ediyor ve güzel İngiliz kızıyla konuşanın biz olduğumuz ve onun arkasındaki aynada yansıdığımız izlenimini veriyor” (Demir, 2004: 111).

Foucault *Manet and the Object of Painting* (2009) adlı metninde ayna etkisiyle bir bilmeceye dönüşen resmin aynı zamanda bu mekânsal uyumsuzluk veya çarpıtmalarla bir heterotopya olarak nasıl kurulduğuna da dikkat çekiyor. Buna göre, gerçekliğin resimsel temsili aslında gerçek varlığı yansıtmamakta ya da temsil etmemektedir. Resimde garsonun hayal kırıklığına uğramış bir yüz ifadesiyle baktığı kalabalığın bir parçası olarak izleyiciyi hayali ve rahatsızlık verici bir varlığa dönüştürülmüştür. Bu nedenle hem boş hem dolu gözüken resimde aynanın etkisi ile izleyicinin yerini istikrarsızlaştıran bir göz aldatmacası vardır. İşte resimde garson, izleyici, bardaki adamın çoklu bakışını yansıtan ayna ve aynadan kaynaklanan görsel tutarsızlıklar ile resim heterotopyayla yakınlaşmaktadır.



Resim 3.1.6. Gabriel Metsu, *Köpeklerle Oynayan Genç Bakire*, 1660-1667, tuval üzerine yağlıboya, 82,5 x 85 cm

Gabriel Metsu'nun *Köpeklerle Oynayan Genç Bakire* adlı resminde ise, aynanın farklı bir kullanımına rastlanmaktadır. Aynanın temsildeki görünür farkı diğer resimlerde olduğunun aksine, bu resimde üzerinin bir perde ile kapatılmış olmasıdır.



Resim 3.1.7. Metsu'nun *Köpeklerle Oynayan Genç Bakire* resminden ayrıntı

Resimde gerçek dünyanın yansımasının tipik bir sembolü olan aynanın yüzeyinin kapanması ise izleyicinin bu resimsel alana erişiminin engellendiği anlamına gelmektedir. Ancak öte yandan ustalıkla kapatılmış ayna aynı zamanda gerçek bir mekâna ve izleyiciye de işaret etmektedir. “Las Meninas’ın içindeki ayna gibi, bu ayna da izleyicinin varlığına dair aynı anda bir içirme ve dışlamaya atıfta bulunarak heterotopik bir mekân olarak resmin rolüne işaret etmektedir (Manning, 2008: 13-16).

Bazı yapıtlarda ise, ayna yerini aynı işleve sahip yansıtıcı özelliği olan başka bir nesneye bırakmaktadır. Clara Peeters’in *Çiçekler ve Kadehler ile Natürmort* adlı resminde kendi otoportresini yansıttığı yaldızlı fincan bu duruma iyi bir örnektir (Bkz. Resim 3.18). Nedimeler resmindeki ayna ile aynı işlevi görmesiyle birlikte, Peeters’in kendi görüntüsünü bir sanat yapıtında kaydetmesi ölümsüzlük isteği ile

ilgili bir girişim gibi gözükmetedir. Bu durumda birden fazla zamanı yansıtan Peeters'ın görüntüsü zamanın sonsuz biriktirilmesi ile ilişkili mekânlar olarak heterotopya açıklaması ile uyuşmaktadır.



Resim 3.1.8.
Clara Peeters,
Çiçekler ve Kadehler ile Natürmort,
1612,
ahşap üzerine yağlıboya,
60 x 49 cm

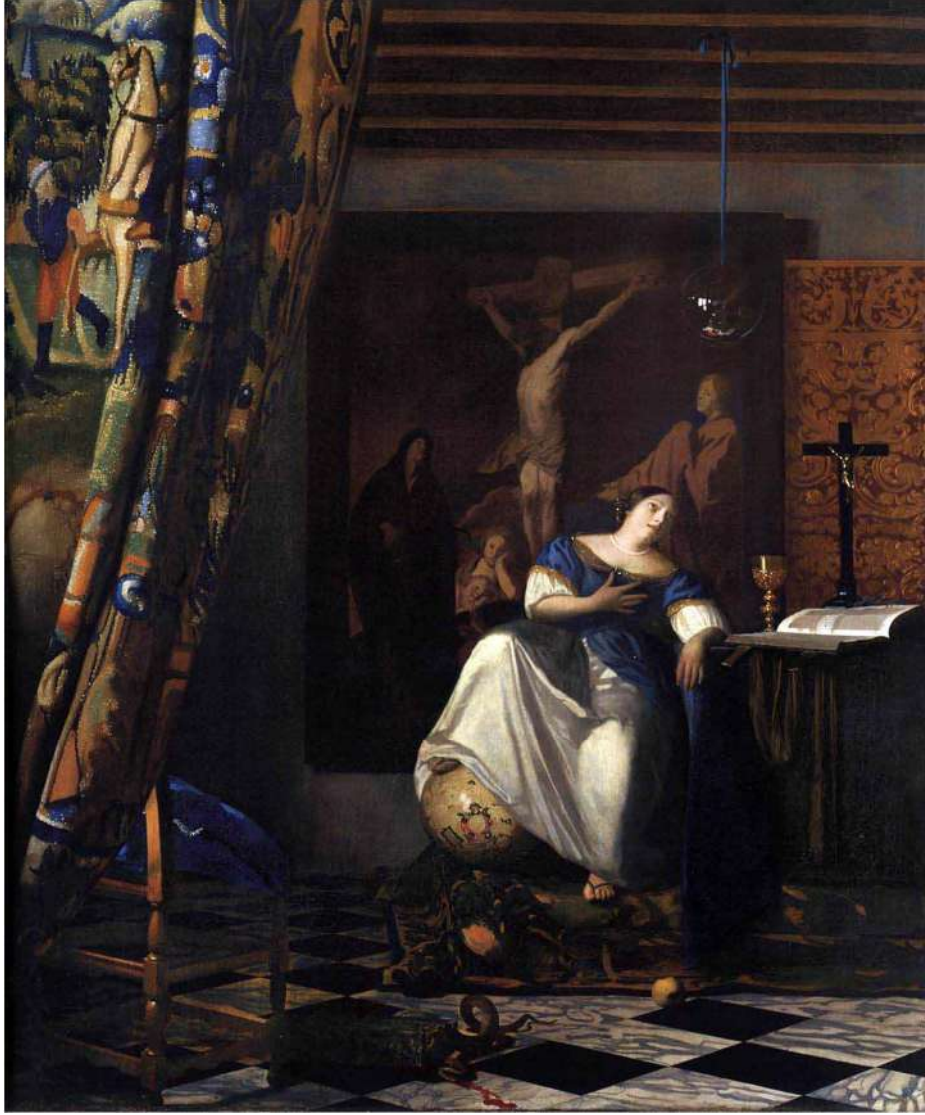


Resim 3.1.9. Peters'ın *Çiçekler ve Kadehler ile Natürmort* adlı resimden ayrıntı.

Öte yandan yansıtıcı nesnelerin Peeters'ın natürmortlarında sonsuzlukla ilişkilendirilmesi, vanitas türünde yapılmış resmin *geçicilik* mesajıyla ilginç bir tezatlık yaratmasıyla da heterotopyayla yakınlaşmaktadır. Özel bir natürmort türü olan vanitaslarda;

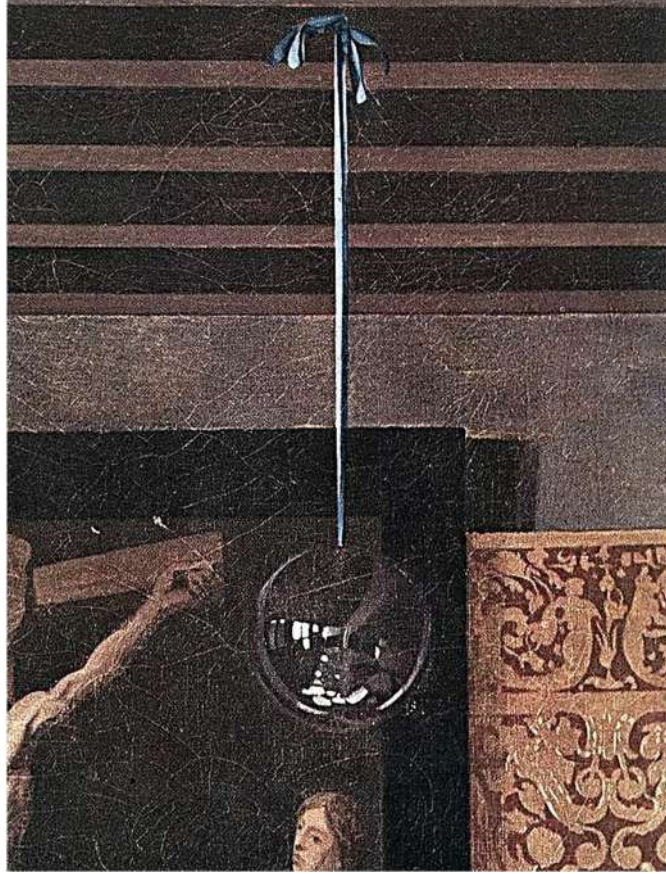
Resmedilen nesnelerle hedeflenen şey, seyirciyi hayatın kısıtlılığı ve kırılğanlığı üzerinde tefekküre yöneltmektir: Kafatasları, zamanı ölçen aletler [masa, duvar, cep ve kum saatleri], halen yanan ya da sönmüş ama dumanı tüten mumlar, yalnızca bir anlığına var olan sabun köpükleri, en gür hallerinde ve solmaya başlayan çiçekler, çürümek üzere olan olgun meyveler. Nadir bulunan kabuklar, mücevherler, gümüş levhalar, altın sikkeler, cüzdanlar, senetler, vb., gibi lüks mallar dünyevi hazinelerin boşluğunu, beyhudeliğini ihsas ediyordu.... Ve nihayet fani şeylerin mahkumiyetinin karşısında farazi bir panzehir olarak ise ruhun ebediliğinin göstergeleri yer alıyordu Vanistaslarda: Olmuş bir buğday filizi ya da başağı. Bunlar her ne kadar ölü olsalar da, ekilmelerinden – ekim gömülmeyi ima ediyordu- sonra yeşerecek olan yeni hayatın çekirdeğini taşıyan şeylerdi (Leppert, 2002: 86-87).

Bu örnekte olduğu gibi resimde benzer bir zıtlık, vazodaki biri masaya düşmüş ve çoğu da solmaya başlayan çiçeklerle görselleştirilmiştir. Çürüme ve solma eylemiyle geçicilik mesajı resimde zamanı sonsuz biriktiren heterotopyaların karşısına geçici ama sürekli tekrarlanan heterotopyaları çıkarmıştır. Dolayısıyla yaşam ve ölüm, geçicilik ve kalıcılık verilerinin aynı anda işlenmesine olanak tanımasıyla vanitaslar resmin heterotopik kuruluşunda önemli bir türü oluşturmaktadır.



Resim 3.1.10. Johannes Vermeer, *İnancın Alegorisi*, 1670–72, tuval üzerine yağlıboya, 114,3 x 88,9 cm

Vermeer'in *İnancın Alegorisi* adlı eserinde ise, aynanın işlevini bir cam küre üstlenmiştir. Tavan kirişlerinden bir kurdele ile asılı olduğundan resmin kuruluşu içinde hayali bir yer işgal ediyormuş gibi görünen kürenin konumu resimsel alan içinde doğrudan ona yönelik kadının bakışları tarafından teyit edilmektedir. Vermeer'in stüdyosundaki bir pencere kürenin içindeki tek tanımlanabilir yansımadır (Bkz. Resim 3.1.11). Ama ön planda büyük bir halı ile kaplanan duvar görüntüsü bu yansıma ve dolayısıyla kürenin varlığı ile çelişmektedir. Dolayısıyla Metsu'nun resmindeki aynanın etkisine benzer bir şekilde bu resimde de izleyici kürenin yansımasının dışında tutulmaktadır.



Resim 3.1.11. Johannes Vermeer'in *İnancın Alegorisi* adlı resminden ayrıntı

Metsu'nun resmindeki kaplanmış ayna aracılığıyla resmin çerçevesinin ötesinde gerçek mekân ve resimsel yanılsama arasında oluşan zıtlık bu resimde cam küre içinde kendini yansıtmayan sanatçının tutumu ile ilişkilendirilmektedir. Genellikle kendini resmin içine dahil etmek mimetik işçilik yönünden resimsel gerçekliğin ustaları olarak Hollandalı sanatçılar tarafından kullanılan ortak bir tarz olmasına rağmen, Vermeer'in resimdeki yokluğu bu nedenle dikkat çekicidir. Dolayısıyla resmin hayali mekânı, görüntüyü oluşturan ressamın gerçek mekânı ve çalışmayı seyreden seyirci tarafından işgal edilen mekân arasındaki bir uyumsuzluk vardır. İşte tamda bu noktada diğer pek çok yapıtta olduğu gibi görünüşte bu aykırı ve çoklu gerçeklerin yan yanılığı resmin heterotopik bir mekân olarak işlemesine neden olmaktadır.



Resim 3.1.12. Anish Kapoor, *Bulut Kapısı*, 2006

Kuşkusuz ayna ya da ayna işlevi gören yansıtıcı yüzeyler sadece resim alanında görsel bir heterotopya olarak işlememektedir. Resim sanatı dışında da güncel örneklerine de rastlamak mümkündür. Bu anlamda ayna ve ayna gibi işlev gören materyalleri sıklıkla kullanan Hindistanlı heykeltıraş Anish Kapoor'un kamusal alanda gerçekleştirdiği, heterotopya ve ayna ilişkisini açığa çıkaracak dikkat çekici çalışmaları vardır.

Sanatçının kuşkusuz aynanın olanaklılığının farkında olarak 2006 yılında Chicago'da, *Bulut Kapısı* isimli anıtsal heykeli örtük de olsa bu ilişkiyi açığa çıkaran çalışmalardan birisidir. Kamusal bir alana yerleştirilen bu heykel geometrisinden kaynaklanan bir çukur ayna etkisiyle herşeyi kendi üzerinde toplamakta ve kendi yansımasını gören izleyiciyi sanat eserine dahil etmektedir. Tasarımının özelliği sayesinde doğal yollarla ulaşılamayan gökyüzünü heykelin üzerine; izleyenlerin ulaşabileceği ve dokunabileceği bir düzeye getirmektedir.

Bu deneyim dev bir çarpık durum içimde kendini ve çevresini saran yabancıları gözlemleyen izleyiciye oyun benzeri bir deneyim yaşattırsa da, yeryüzü ile gökyüzünün tersyüz edilmesi diğer taraftan izleyici için rahatsız edici bir deneyime de dönüşebilmektedir. Retinada yaratılan bu yanılsama ile

yapıt heterotopya ve aynanın ilginç bir bileşimine dönüşmüştür (Sidiropoulou, 2010: <http://nefelisidiropoulou.wordpress.com/writings/heterotopias>).



Resim 3.1.13. Anish Kapoor, *Gök Aynası*, 2010

Kapoor'un Londra Kensington Gardens içinde yer alan bir göl içine yerleştirdiği *Gök Aynası* adlı çalışması ise, heterotopya-ayna ilişkisinin açığa çıkarılması açısından daha doğrudan bir etkiye sahiptir. Gökyüzünü ve parkın çevresini yansıtan bu dev ayna hem kullanılan materyal açısından, hem de *Dünyayı Ters Yüz Etmek* sergisinin bir parçası olarak kavramsal açıdan heterotopya kavramıyla uyum içindedir.

Aynayla ilgili bir diğer ilgi çekici çalışma ise, arazi sanatçılarından Robert Smithson'a aittir. *Yucatán'a Yolculukta Ayna Olayları* adlı performatif çalışmasında Smithson aynayı göçebelik deneyiminin bir aracı haline getirmiştir.



Resim 3.1.14. Robert Smithson, *Yucatán'a Yolculukta Ayna Olayları*, 1969

Sanatçı bu göçebelik deneyimi için terk edilmiş Maya kentlerinin yıkıntıya dönüşerek aynılaştığı Meksika'daki Yucatán'ı seçmiştir. Yolculuğu boyunca yanına aldığı on iki ayna parçasını dokuz farklı yere yerleştirmiştir. Aynalar bu mobilite ile resim sanatındaki donmuş ve değişmez bir gerçeklik anının yansımasını yakalama ve hapsetme amacıyla kullanıldıkları geleneksel işlevlerinden sıyrılmışlardır.

Aynaların, uzamı belli koordinatlara göre algılamaktan vazgeçerek yer değiştirmesi, uzay - zaman sürekliliği boyunca dizilmiş ölçüm noktaları gibi işlev yüklenmektir. Kendi somutluluğu içinde nesne ise [on iki aynadan başka bir şey olmayan mekâna taşınmış şu *non-sitè*'ler], sürekli bir deneyimin kaydedildiği bir yol defteri ve fotoğraflar olmasa, asla tasvir edilemeyecek bir şimdiki zamanda yansıtmayı işini yapmakla yetinmiştir (Gintz, 2010: 32).

Çalışma diğer bütün çalışmalarda olduğu gibi aynayla gerçek ve kurgu arasında kurduğu ilişki dolayısıyla heterotopiktir. Ancak çalışma bir başka açıdan daha heterotopiktir, bu ise heterotopya kavramının *olmaması gereken yerde olan şey* düşüncesiyle uyumlu sanatsal uygulamalarıyla dikkat çeken arazi sanatı ile ilgilidir.

3. 2. Arazi Sanatı ve Heterotopya

Arazi Sanatı, 1960'ların sonunda Amerika'da ortaya çıkmış ve oradan tüm batı ülkelerine yayılmış bir sanatsal oluşumdur.

II. Dünya Savaşından sonra resim, heykel ve benzeri disiplinler arasındaki sınırlar kaldırılmış ve sınırsız malzeme barındıran doğaya doğru bir yönelim başlamıştır. Bu tavrın kaynağında; sanatın galeri, salon vb. gibi, kapalı, doğadan kopuk, yalıtılmış ve sonlu alanlarda yaratılamayacağı düşüncesi vardır. Ayrıca endüstrileşme ile doğanın tahrip edilmesi ve kapitalizm ile sanat arasındaki ilişkinin de sorgulanması bu akımın ortaya çıkmasında önemli etkenlerdir. Bu ilişkisellik doğrultusunda materyalini doğadan seçen sanatçı zaman ve mekân unsurunu da sanata dahil ederek, genellikle taşınamaz olan sanat yapıtının meta değerini ortadan kaldırmıştır. Sanat yapıtı sınırsız bir sergi alanı olarak görülen doğaya atfedilmiştir. Sürekli değişen doğa ile sanat yapıtı da değişmiş, dönüşmüş ve doğaya dahil olmuştur.

Arazi sanatında bu uygulamalar heterotopya kavramıyla belli bir diyalog ilişkisi kurulmasını mümkün kılmaktadır. Çünkü heterotopya kavramı düşünsel olarak bu uygulamalar ile örtüşmektedir.

Hatırlanacağı üzere, kullanıldığı ilk anlamıyla tıbbi bir terim olarak karşımıza çıkan heterotopya bu anlamıyla kontrol dışı çoğalan hücreler gibi bulunmaması gereken yerde bulunan fazladan doku, organ ya da sağlıklı bir bedenin bütünlüğünü bozan eksik parçalar olarak, istenilmeyen ve bedene dair beklentilerimizi alt üst eden anormal bir durumu ifade etmekteydi. Bu bağlamda düşünüldüğünde arazi sanatı kapsamında yapılan uygulamalar da olmamaları gereken yerde olan *yokyer*lerdir. İngilizce'de *non-site* terimi bu kavrama karşılık gelmektedir. Bu terim "[İngilizce non-site, non-sight, yani 'görüşsüz' sözcüğü gibi söylenir], ifade ettiği nesnenin

yokluğu anlamını taşır. Bir anlamda görülmesi gereken bir yokluk” (Gintz, 2010: 32).

Bu anlamı ile yokyerler kavramsal olarak ütopyalarla özdeşleştirebilir. Ancak diğer yandan bu yokyerler gerçekte birer nesne olarak varlıklarını sürdürmekte ve fiziksel bir yer işgal ederek bir heterotopya gibi işlemektedirler. Tam da bu noktada yokyerler, sınırsız bir uzam deneyimini mümkün kılan, üzerinde yol alınabilecek bir yere dönüşmektedir.



Resim 3.2.1. Robert Smithson, *Sarmal Dalgakıran*, 1969-70, Utah Gölü

Yer ve yok-yer ikili zıtlığının en iyi yansıtıldığı işlerden biri Robert Smithson’un 1970 yılında Utah’taki Büyük Tuz Gölü kıyılarına inşa ettiği *Sarmal Dalgakıran*’dır. Gintz’e için bu iş;

en üst düzeyde belirsizlik taşır gibidir. Çünkü Smithson’un ‘burası, ruhun kendi sınırlarının anlamını yitirdiği bir müphem kıyı’ ve ‘mekânsızlık merkez noktadır’ önermesi doğruysa, mekân-mekânsızlık diyalektiği *Sarmal Dalgakıran*’ın merkez noktasından başka hiçbir yerde bu denli iyi işlenmemiştir. 500 m. uzunluğunda ve 5 m. genişliğindeki bu dil gibi kara uzantısının sarmalları boyunca ilerleyip merkezdeki ucuna kadar giden az sayıda insan, Smithson’un *sîte* deyiimiyle ne anlatmak istediğini deneyerek hissetmişlerdir. Barındırdığı milyarlarca bakterinin etkisiyle rengi canlı organizmaların kanı gibi kırmızımsı bir su kütlesi ve onu taştan bir ana rahmi gibi çevreleyen tepelerden oluşan sınırsız bir uzam (Gintz, 2010: 32-33).

Smithson'ın Mendirek'i dışında arazi sanatı içinde bu diyalektiğin yansıtıldığı pek çok örnek bulmak mümkündür. Bu uygulamaların hepsi ortak bir payda olarak "kültür bağlamında, öteki yerde" anlamını kazanmaktadır, geleneksel sanat topografyasının tersine çevrilmiş bir çeşitlemesi; aniden ortaya çıkan, beklenmedik bir sanat bölgesi olan ve aynı derecede "ani" çıkış yapan bir yer" olarak işlev görerek, birer heterotopyaya dönüşmektedirler (Khachaturov, 2012: http://www.artterritory.com/en/texts/articles/1448heterotopia_in_polemics_with_utopia/).

3. 3. Gerçeküstücülük ve Heterotopya

Foucault gerçeküstücü bir sanatçı olan Rene Magritte'in resimleri üzerine yazdığı *Bu Bir Pipo Değildir* adlı uzun makalesinde metinsel bir heterotopyadan bahsetmektedir. Öncelikle Magritte'in resminin de anlatmaya çalıştığı gibi, görülenin söylenenin içine yerleşmediği önermesinden yola çıkarak resmi oluşturan temel öğeleri (*pipo deseni* ve *bu bir pipo değildir yazısı*) değerlendirmeye girişen Foucault için bu tablo "Magritte tarafından gizlice kurulmuş ve sonra titizlikle çözülmüş bir kaligram" özelliği göstermektedir. Çünkü kaligram;

kendisini görene, bu bir çiçektir, bu bir kuştur *demez*, diyemez. Kaligram, böyle bir olumlayıcı önerme öne süremeyecek ölçüde formun içine kısıtılmış ve benzeyişe dayanan canlandırmaya boyun eğmiştir. Ve okuduğumuz zaman anlamını çözdüğümüz cümle ['Bu bir güvercindir', 'Bu bir sağanaktır'], bir kuş *değildir* artık, bir sağanak değildir. Hile ya da güçsüzlük yüzünden olsun [bunun pek bir önemi yok], kaligram hiçbir zaman aynı anda *diyemez* ve *canlandıramaz*. Görünen ve okunan aynı şey, görüldüğünde susar, okunduğunda saklanır (Foucault, 2004: 27).



Resim 3.3.1. Rene Magritte, *İmgelerin İhaneti* (Bu Bir Pipo Değildir), 1928-1929, tuval üzerine yağlıboya, 63,5x 93,98 cm

Resmi bir metin gibi okuyan Foucault'nun Magritte'in resmi üzerinde dikkatle durduğu özellik, işte bu görüntüsünü kaybetme olgusudur. En iyi "bulunduğu durumdan çıkmak ve bu durumdaki farklılıklardan gelişmek" olarak tanımlanan heterotopyalarla eşdeğerli olarak bilindik anlamlarından ya da görevlerinden sıyrılan görüntü ve göstergeyle birlikte, yazı, yazı olmaktan çıkmış, sözcüklerin desenini çizmek haline gelmiştir. Bu haliyle resmi Foucault model aldığı şeyi canlandırmak isteyen *benzeyiş* yerine önündeki model olmamak için direnen temel bir düzen biçimine vurgu yapan *andırış* kavramıyla ilişkilendirmektedir. Hetherington benzeyiş ve andırış arasındaki farkı aşağıdaki gibi dile getirmektedir:

Benzeyiş tarafından sunulan düzenlem bilindiktir, belirli şeylerin belirli bir düzeni beraberinde getirdiği varsayımı ile sosyal beklentilerin zamanla gelişeceği varsayılır. Bu temsiller ne anlama geldiği bilinen bir göndergenin işaretleri olarak rol oynarlar. Ancak andırış, ilişkileri yeni ya da beklenmedik olan kültürel olarak birarada görülmeyen göstergelerin yan yana yer aldığı bir düzenleme ile ilgilidir. Anlamı kolaylıkla bir göndergeye bağlanamaz. Foucault andırış düzenleme sürecinin bir örneği olarak Magritte'in gerçeküstücü resmini alır. Andırış beklenmedik bir brikolaj [farklı parçaları birleştirip yeni bir şey ortaya çıkarma] etkisi tarafından oluşturulur. Bu andırış temsil kurallarına meydan okumak için kullanılabilir. Bu temsil de tüm bir toplumsal düzen fikrini oluşturan kültürel beklentilere direnmek veya çiğnemekle ilgili olabilir (1997: 9).

Beklentilerimizin dışında ve alternatif bir bakış sunan Magritte'in tablosu hiçbir şeye gönderme yapmayan, hiçbir şeye benzemeyen, modelsiz olmayı isteyen bu temel düzeniyle "bunu veya şunu adlandırmayı olanaksız kılan; adları paramparça ve karmakarışık eden; sözdizimini, hem de cümleleri kurarken kullandığımız sözdizimini değil, sözcükleri ve şeyleri hem yan yana hem de karşıtlık içinde kuran sözdizimini yıkıma uğratan, heterotopyalar ile yakınlaşmaktadır. Dolayısıyla resimde birbiriyle uyumsuz şeyler arasında bağ kurulan, aykırının, yasadızın, imkânsızın ve alışlagelmemişin ortaksızlığı ve tutarsızlığı üzerine inşa edilmiş heteroklit bir yapı vardır. Bu yapının özelliği ise bir merkezden yoksun olmasıdır.

Resimdeki temel öğelerin birbirine dönüştürölüp bağımlı hale getirilmesi merkezi olmayan bir uzam oluşmasına neden olmuştur. Böyle bir uzam geleneksel bir uzam değildir. Bu uzam dilin yapısını yıkıma uğratan, klasik resim anlayışında süreklilik, uyum ve düzen gibi deneyimlendiğinde izleyiciye güven duygusunu sağlayan unsurları olanaksız hale getiren bir ara yüzeydir. Dolayısıyla ontolojik bir sorun yaratan merkezsizlik, dilsel belirsizlik yanında arayüzey deneyiminden kaynaklanan güvensizlik resmin heterotopik olarak kuruluşuna topografik bir neden de eklemektedir.

Foucault'nun heterotopya hakkındaki düşüncelerine bakıldığında, oluşturulan alternatif perspektifler içinde tesadüfen yan yana gelmiş güçler ve andırış üzerine yaptığı vurgu da güçlü bir gerçeküstücü tema analizi vardır. En iyi örneği oluşturmaya rağmen, bu sadece Magritte'in resimlerinde bulunan bir şey değildir. Temsildeki kimi farklılıklarla birlikte hem gerçeküstücülük akımı içerisinde değerlendirilen sanatçılarda hem de onların dışında gerçeküstücü bir tavır gösteren sanatçıların birçoğunda heterotopyalarda olduğu gibi rastlantısal yan yana gelmelerin gücüne gösterilen bu duyarlılığı görmekteyiz. Örneğin bir Rönesans sanatçısı olarak bilinse de, Hieronymus Bosch yapıtlarında Lautreamount'un dizelerindeki "bir teşrih masası üstünde bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin beklenmedik karşılaşması" ile eşdeğerli biçimsel ve tematik bir tavır sergilemektedir (Yılmaz, 2001: 73). Bu nedenle ressamın yapıtları üzerinden heterotopyaya ilişkin kavramsal bir okuma yapmak mümkün gibi gözükmektedir. Bosch 15. ve 16. yüzyıl Kuzey Avrupası'nda yaşamıştır. Bu dönemde coğrafi keşifler, savaşlar ve ekonomik devrimler vb. gibi gerçekleşen önemli siyasi ve

dinsel değişikler sanata da yansımıştır. Aynı anda hem gerçekçi hem düşsel biçimsel ve anlam arayışları ortaya çıkmıştır. Bosch her iki eğilimde de örnekler vermiştir. Örneğin hareketli kompozisyonlarında tuhaf, şaşırtıcı ve düşsel öğelere rastlanırken, ev sahnelerinde ise günlük yaşamdan detaylar göze çarpmaktadır.

Bu ikilik ile karanlık bilinçaltı görüntüleri alışılmadık bir üslupta gerçeküstücü sahnelerde görselleştirirken “Keşiş Ruysbroeck’in vaazları Malleus Maleficarum, Brant’a ait Tondalus’un Hayali, Ölme Sanatı, Ahmaklar Gemisi ve Varagine’li Jacob’un Altın Efsane’si, Bosch’un yaratıcı zekasını ateşleyen edebi kaynaklardan sadece birkaçıdır. Referansların genişliği, esasen ortaçağa ait heterojen bir kültüre işaret eder” (Kolektif, 2002: 102).



Resim 3.3.2. Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, 1503-1504, ahşap üzerine yağlıboya 220x 389 cm

Yedi Büyük Günah, *Deliler Gemisi*, *Dünyevi Zevkler Bahçesi* gibi başyapıtlarında Bosch uçsuz bucaksız manzaralara saklanmış ayrıntılar, günlük yaşamdan alınmış ve bilinçaltından gelen bir yaratıcılıkla kurgulanmış düzenekler, yarı insan yarı hayvan canavarlar, yaratıklar, şeytanlar vb. imgelemlerle bu heterojen kültürün aşkın bir yorumunu sunmaktadır. Kültürün yansıtılmasında kullandığı bu zengin imgelem, heterojen unsurların yan yanılığı, gerçek ile kurgunun biradılığı nedeniyle Bosch’un yapıtları heterotopiktirler.

20. yüzyılda Bosch’un mirasını devralan Sürrealistler genel olarak çeşitli ayrıksı nesnelerin bir araya gelmesiyle oluşan heterotopik atmosferi dönüştürerek

yinelemişlerdir. Artun'a göre, sürrealistleri böyle bir tavıra yönelten temel itki 16. yüzyılda ilk koleksiyonları yani *nadire kabinelerini* oluşturan itkiyle aynıdır:

Sürrealistler, 'nadire kabinesi' ilkesini geniş bir ölçeğe taşıyor, farklı nesneleri ve malzemeleri karıştırıp birbiri içine geçiriyorlardı; bunun nedeni gerçek dünyada bu nesnelerin özel bir sınıflandırma aracılığıyla birbirinden ayrılmasına direnmek istemeleriydi. 20. yüzyılın pek çok sanatçısı, nadire kabinesindeki benzer bir toplama ilkesine bağlı kaldı: Bu ilke, zihnin içinde dilediği gibi gezinebileceği bir serbest çağrışım alanı oluşturmaya dayanıyordu. Böyle bir koleksiyonun içeriği hem eklektik hem de kişisel olabilirdi; bellekle ve imgelemlerle sıkı bağları olan, hesaplı bir düzen ve seçicilik yerine biriktirmeye dayanan bir koleksiyondu bu. Sanatçının zihni çeşit çeşit nesneyi değişik düzenler içine sokan birinin [*bricoleur*] zihni gibi işlerdi: Birbirleriyle bilinen hiçbir ilişkisi olmayan nesnelere karşı beslediği içgüdüsel ve gizemli aşkla hareket ederdi. Bu, bir *Sammeltrieb*'in, yani toplama ve biriktirme yönündeki ilksel itkinin sonucudur (2005: 15-16).

Buna göre, gerçeküstücülük akımı içerisinde bu ilksel itkiyle çalışmalarında ayrık öğeleri bir araya getirerek çarpıcılığı ve şiirselliği yakalayan en önemli sanatçılardan biri kuşkusuz Salvador Dali'dir.



Resim 3.3.3. Salvador Dali, *Küçük Kemik Kalıntıları*, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 64 x 48 cm

Dali'nin *Küçük Kemik Kalıntıları* adlı resmi en önemli ve tek örneği oluşturmamakla birlikte, birbiriyle ilintisiz nesnelerin yan yana gelmesiyle ilgili olarak konuya ilişkin iyi bir örnektir. Bir tür *manifesto* olarak düşünülen bu resimde;

Pürist bir kompozisyonun dağılmış çerçevesinde Dali, Aziz Sebastianus'un aseptik, dengeli dünyasının patladığını ileri sürüyor. Kübist gitarları kısır oyunlarına bırakarak iki top göğüslere, pembe oval cisimse bir gövdenin kalıntısına dönüşüyor. Lautreamont'un *Maldoror*'uyla eşitlik güden ressamın fal taşı gibi açılmış gözü altında taşkın biçimlerle figür kemiriliyor, boynu iki eşeği dişleri kavırıyor, 'küçük şeyler' burgaçlanarak özgürlüklerine kavuşuyor: cinsel organ biçimindeki eller, sarkaç eller, 'yolunu şaşırmış' göğüsler, yalnız başparmak, hayalet eşekler. Yerde, bir bilmece gibi hareketsiz duran, bir dumana yaslanmış göğüsler, kan işeyen gövde; kuş pençelerinden, geometrik nesnelerden, anlaşılmaz organlardan, çılgın makinelerden yapılmış bir alet. Dev gibi sendeleyeni, çürümeye yüz tutmuş kocaman gövde (Gaillemine, 2009: 37).



Resim 3.3.4. Frida Kahlo, *Su Bana Ne Verdi*, 1939, tuval üzerine yağlıboya, 91x 70,5 cm

Benliğine ve yaşamına ilişkin ipuçlarıyla resimlerinde kendini deşifre ederek gerçekten kopmadığı için kendini her ne kadar gerçeküstücü olarak tanımlamasa da tıpkı Dali'nin bu resminde olduğu gibi Frida Kahlo'nun da bu kendi gerçekliği ile fantastik ve gerçeküstücü öğeleri yan yana getirdiği yapıtları heterotopyayla eşdeğerli güçlü görseller oluşturmaktadır. Örneğin, ayaklarıyla birlikte bir küvette,

ortada bir ucu maske takmış gizemli bir adamda, diğer ucu kayalıklara bağlı boynuna dolanmış bir ipe kendini resmettiği *Su Bana Ne Verdi* adlı çalışması farklı gerçeklikleri birarada sunmasıyla konuya ilişkin iyi bir örnektir.



Resim 3.3.5. Giorgio de Chirico, *Aşk Şarkısı*, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 73x 59,1 cm

Akımın öncü sanatçılarından Giorgio de Chirico ise heterotopyanın bir çeşitlemesi olarak, ameliyat masası üstündeki dikiş makinesi ve şemsiye gibi birbiriyle ilintili olmayan nesneleri, birlikte, düşsel değilse bile günlük yaşamın dışında bir gerçeği çağrıştıran biçimde bir arada sunmaktadır.

Amacı sıradan şeylerin ardındaki gerçeği vermektir. Bunun için de sıradan nesnelerin alışılmış anlam ve konumlarından soyutlanarak, yeni ve gizemli ilişkiler içinde verilmeleri gerekmektedir. De Chirico, bu doğrultuda terzi mankenlerini, heykelleri ve plastik başları resimlemeye başlamıştır. *Kızıl Kule* [1913] böylesi bir alışılmamış mekân tanımlamasının ve renklendirmenin bir ürünüdür (Tükel, 1997: 343).

İşte Chirico'nun bu tavrı, Magritte'in resminde olduğu gibi arayüzey deneyiminden kaynaklanan bir güven yitiminin neden olduğu heterotopik oluşumlar ve olasılıklara kaynaklık eden benzer bir tekinsiz bir duyguyu yansıtmasıyla da önem kazanmaktadır.

Bütün bu yapıtlar dikkate alındığında, genel olarak birbirinden çok farklı imgeleri bir koleksiyoncu gibi yan yana düzenlemek suretiyle bir araya getiren sürrealistler bu sanatsal tavırları ile heterotopya kavramına yakın durmaktadırlar.

3.4. Güncel Sanatsal Bir Pratik Olarak Heterotopya

Heterotopya hem düşünsel hem mekânsal olarak, birçok sosyo-kültürel ve sanatsal araştırma potansiyelleri sağlamakta, aynı zamanda bu alanları gözlemlene biçimleri ve yeniden tanımlama yolları ve olasılıkları sunmaktadır.

Bu açıdan heterotopyanın güncel sanatta da birçok sanatçı ya da sanatçı grubu tarafından doğrudan ya da dolaylı olarak bir konuya ya da performatif bir etkinliğe dönüştürüldüğü örneklerine rastlanmaktadır. Bu anlamda ilk olarak güncel sanatın heterojen unsurları bir araya getirme mantığı üzerinden bir bağlantı kurulabilir.

Ranciere (2012, 54-61) güncel sanatta heterojen unsurların biraraya getirilme biçimlerini dört şekilde ortaya koymaktadır: "Oyun, envanter, karşılaşma, gizem. Oyun, kolaj fikri üzerinden değerlendirilmektedir. Kolajın oyunsallığı anlamının askıya alınarak eleştirel çerçeveden çıkması ile ilgilidir. Böyle bir durumda bize herhangi bir şey anlatmayan kolaj iktidar, meta ve medyanın sunumunu yeniden üretmektedir. Envanter ise ortak bir tarihe ya da dünyaya tanıklık eden heterojen malzemelerden oluşmaktadır. Sanatçı bu envanteri yeniden değerlendirerek hem bir arşivci, hem de bir koleksiyoncu rolünü üstlenmektedir. Karşılaşma, bir ilişki eksikliği olduğu düşüncesi içinde sanatçının bir alımlama mekânında izleyiciyi öngörülmemiş bir ilişki kurmaya davet etmesi durumu olarak ifade edilmektedir. Gizem ise, birbiriyle uzlaşması imkansız gibi görünen şeylerin ortak bir dünyada bir araya gelebilmelerinin gizemidir".

Güncel sanattaki heterotopik izleklerin incelendiği bu bölümde Ranciere'in bu çıkarımlarından en az biri görülmektedir. Örneğin, Hüseyin Bahri Alptekin'in 1991-2007 yılları arasında gerçekleştirdiği ve doğrudan kavrama gönderme yapan *Heterotopya* adlı çalışması bir dizi iki ve üç boyutlu kolajdan oluşmaktadır.



Resim 3.4.1. Hüseyin Bahri Alptekin, *Self-Heterotopia, Catching Up with Self*, 1991-2007

Heterotopya kavramının plastiğini oluşturan bu kolajların ortaya çıkmasında hiç kuşkusuz Alptekin'in koleksiyoncu kişiliği önemli bir rol oynamıştır:

“Alptekin, nesnenin işlevselliğinin tükendiği noktada ortaya çıkan ‘koleksiyoncu’ kavramını Benjamin’den devralır. ‘Koleksiyoncu’, değerini spekülative olarak ortaya koyabildiği bir yığın nesne dizilimi ile *Heterotopya*’yı meydana getirir” (Bulut, 2011: 21). Nitekim dizininin oluşturulmasında bu düşünceler erken dönem işbirliği yaptığı Michael Morris’in aşağıdaki ifadeleriyle de desteklenmektedir:

Hüseyin bütün nesneleri topluyordu ve nesneler zaten kendi başlarına oldukça ilginçtiler. Bazılarının ise bir katmana daha ihtiyaçları oluyordu. Mesela İslam hat sanatıyla yazılmış *Allah-u Ekber* yazısını bir çerçeveye oturtmamız gerekiyordu. Daha sonra mesela görsel olarak hat sanatına çok benzediği için bir olta ekliyorduk. Böylece yan yana getirilen nesnelerle çift anlamlar yaratmayı amaçlıyorduk. Hat sanatı kartpostallarına damayı ekleyip yeni bir katman oluşturunuyorduk. Böylece kolajlar sadece buluntu obje olmaktan çıkıp, bir çeşitleştirilmiş nesne haline geliyorlardı. Bunlar da tabi bir anlam yaratıyordu. Çok farklı şeyleri duvarda birbirine yaklaştırarak tek bir dünya yaratıyorduk. İki farklı nesneyi birleştirerek heterotopyanın olduğu ikinci bir dünya ortaya çıkıyordu, yani duvarın kendisi (Morris, <http://www.audio-podcast.fm/audio-episodes/tr-heterotopia-heterotopya-michael-morris-seslendiren-mustafa-hazneci-17702357.html>).



Resim 3.4.2
H. Bahri Alptekin ve Michel Morris,
Heterotopya
1992-1993,
kolaj.

Bu bağlamda çalışmalar sanatın nesneye dönüştürülmesi sorunsalının güncel ve çok katmanlı görsel bir yorumunu sunmakta ve bir sürece gönderme yapmaktadırlar. Teknik açıdan değerlendirildiklerinde ise, iki boyutlu kolaj özelliği taşıyan çalışmaların genel olarak kartpostallar, bir düşünceyi anlatan bir veya birkaç cümlelik sözler, etiketler, basılmış simgeler, harfler gibi parça parça toplanan ya da sanatçıların kendilerinin parçaladıkları malzemelerden oluştuğu görülmektedir. Bu kolajlarda diğer parçaların alanlarıyla kurduğu anlamlı bağın ortaya konulmasına dikkat edilerek tüm parçalar bağımsız, kopuk ve üst üste getirilmeden heterojen şekilde yerleştirilmiştir. Uçkan'ın da belirttiği gibi bu teknik;

Parçaları birbirinde eritmeden, aralarındaki gizli yolları, geçişleri görünür kılan bir teknik: parçaların aralarındaki bandajlar [siyah plastik bantlar], siyah mum, tipp-ex damlaları, zeminin içerisine giren ataçlar [trombon], onları birbirine ekliyor, ya da parçaların çevresindeki yanıklar, içlerindeki zımba delikleriyle kimi zaman zemin kazanıyor, boş, nötr olan öne çıkıyor, parçaları parçalarına ayırarak. Bu nötr alan parçalara başka bir anlam boyutu daha kazandırıyor; bu çapraşık yolları izleyerek deliklerden dökülerek, bakış için damarlarına sızabiliyor. Bir tür “akımlar [flux] mantığı” [Deleuze-Guattari] egemen bu işlere. Kimi zaman imge tamamen kayboluyor: hiçbir imgeyi ele vermeyen

atıklar, kırpıntılar, renk akımlarıyla, kaçış çizgileriyle bir hareketi oluşturuyorlar. İmgeler arası yolu izleyebilen bakış, işlerin çoğunda bu aynı hareketi yakalayabiliyorlar (Uçkan, 1992: 159).



Resim 3.4.3. Hüseyin Bahri Alptekin ve Michael Morris, *Heterotopya*, 1991-1992

Aynı teknik ayrıntılar su matarası, ilaç ve viski şişesi, namaz kılan bir kız resmi, boks eldivenleri gibi birbiriyle ilişkisi olmayan nesnelerin birada kullanıldığı üç boyutlu kolajlarda da bulunmaktadır.

Heterotopya dizisinde, kullanılan teknikte formların iç içe geçirilmemesi konusundaki titizlik ise, bu plastik yorumun düşünsel altyapısından kaynaklanmaktadır. Bu biçimsel kurgu küreselleşme ve bunun sonucunda ortaya çıkan ucuz tüketim malları ile benzer ürünleri kullanan küresel ölçekte homojen bir dünya kültürünün yaratılmasına bir tepki niteliğindedir. Ayrıca dizide küreselleşmenin ulusal ve evrensel düzeyde kimlik ve yaşam tarzlarını

şekillendiren sosyal ve kültürel sonuçlarına da dikkat çekilmektedir. Göç ve sürgün bağlamında İstanbul'un bir kesişme noktası olması bu sonuçlardan biridir.

Soğuk Savaş, Schengen düzenlemeleri, Avrupa Birliği'nin oluşumu gibi gelişmelerin ardından Rusya ve Doğu Avrupa, Ortadoğu ve Afrika'dan gelen göçmenler İstanbul'u başka bir ülkeye geçmek için bir ara alan olarak kullanmışlardır. Buna ek olarak Türkiye'nin doğusundan da pek çok kişi İstanbul'a göç etmiştir.

Ulusal ve evrensel düzeydeki bu gelişmeler kuşkusuz yeni bir gerçeklik alanına vurgu yapmaktadır. Mesayyah, bu yeni gerçeklik alanını Alptekin'in kendi ağzından şöyle aktarmaktadır:

Heterotopya, tabiatları gereği yan yana gelemeyecek şeylerin birlikte yan yana durmasını, var olmasını konu ediyor. Bir yerde tıpkı İstanbul şehrinde olduğu gibi. Bir tarafta gökdelenler, bir tarafta gecekondu, periferiler, tüm kontrastlar iç içe. 90'ların başında Türkiye'de korkunç bir dışa açılma olunca ortaya oteller, Ruslar, havyarlar, votkalar çıktı, değişik eğlence türleri görüldü ve tüm bunlar aynı anda İstanbul'da bir arada oldu. Bu çalışmamdaki her bir kolajın da ayrı bir hikayesi var.... Her dönemin ayrı bir 'heterotopya'sı, ayrı bir kolajı oluyor (2007: <http://arsiv.sabah.com.tr/2007/10/27/ct/haber,0C6F0650524A433E9AEF7F178ADF1E99.html>,).

Alptekin'in de dikkat çektiği bu gerçeklik alanı içinde heterotopyanın göç ve sürgün eylemleri ile ilişkili olarak kavramsallaştırılması ise son derece yerindedir. Çünkü heterotopyalar genellikle performatif bir etkinliğin ürünüdürler. Daha Foucault'nun heterotopyanın son ve en mükemmel örneği olarak sunduğu *gemi* bu performatif etkinliği anlatan iyi bir örnektir. Bu örnekten yola çıkıldığında gemi bir heterotopya örneği, gemiler ve gemidekiler ise mekânla ilişkisi yerleşik olmayan göçebe öznelerdir.

Göçebeliği bir yerden diğerine performatif bir etkinlikten ziyade, kültürlerin özgül bilinçlerinin kitle iletişim araçlarının yarattığı ortamda yer değiştirmesi olarak gören Kahraman' a göre (2002: 298);

'Tekilliklerin' ve onlara bağlı 'türdeşliklerini' sonuna eriştiğimiz şu aşamada yer değiştirme iki ayrı gerçeğin de altını çizmektedir: 'Ütopya' ölmüş, yerlerini 'heterotopyalar' almıştır ama bu bire bir bir ikame değildir. Heterotopya, ütopyanın kuşatamayacağı kadar geniş bir alanı sarmıştır ve insan bilincinin

karmaşık yapısının kazandığı yeni boyutlarla bütünleşmiştir. İmgenin dolaşımı denilen şey bu yeni oluşumunun bir uç noktasıdır. Analitik ütopyalar, dolaşan imgeyle üst üste çakışan heterotopyaların sentetik dokusundan kan almaktadır.

Gemi imgesinin performatif etkinliği dikkate alındığında, heterotopya hareket eden mekânlara, mekânlar arası geçişliliğe vurgu yaparak göçmek filinden türeyen her türlü deneyimin kendisiyle ilişkili hale gelmektedir. Dolayısıyla sosyo-kültürel bir olgu olarak göç olgusu göstergebilimsel çözümlemelere olanak tanıyan heterotopyanın sanatta sembolik anlatımlarından birine dönüşmektedir. Böyle bir ilişkilendirme doğrultusunda dünyadaki ve Türkiye'deki örneklerine bakıldığında göç olgusunun sanatçıların ya farklı yaşam biçimlerinin gözlemleyicisi olarak sanatsal üretimlerine yansıttıkları ya da doğrudan bu olgunun deneyimleyeni oldukları görülmektedir.

Göç olgusu perspektifinden bakıldığında, Türkiye'nin özellikle son elli yılda önemli ölçüde toplumsal kimliği biçimlendiren coğrafyalar arası bir hareketliliğe tanıklık ettiği görülmektedir. “Kosova ile göç hakkındaki bir diyalogunda Kortun güncel sanatçıları için bir ilgi nesnesine dönüşmüş olan bu hareketliliğin kronolojik bir sıralamasını yaparken, 60'lardan 80'lerin ortalarına kadar iç ve dış göçün ürettiği farklı kültürel oluşumların önemslenmediğine, tartışılmadığına ve sorgulanmadığına dikkat çekmektedir. Kortun'a göre 90'lı yılların sonunda ortaya çıkan Oda Projesi dışında bu yıllarda müzik ve sinemada estetize edilse de resimsel anlamda ne kente göçenle, ne de göçenlerin kendileriyle ilgili çarpıcı bir üretim ortaya çıkmamıştır” (Kortun ve Kosova, 2007: <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/migration.html>).

Konuya sürekliliği olan bir şekilde eğilen tek girişim olarak verili tanımlar ve duruşlar üzerinden gitmek istemeyen Oda Projesi⁹ çalışmalarında izleyicisini katılımcısına çevirmekte ve mekânsal pratikleri ile güncel sanatta yeni heterotopik olasılıklar üretmektedir.

Özkan'a göre bu mekân kavrayışı (2005: 4);

⁹ Oda Projesi, öğrencilik yıllarına denk gelen 1997 yılında, Galata'da atölye ve yaşam alanı olarak kullanmayı tasarladıkları bir daire kiralayarak Galata'ya taşınan İstanbul'lu üç kadın sanatçıdan, Seçil Yersel, Özge Açikkol ve Güneş Savaş'tan oluşan bir gruptur.

mekânın kullanım ve değişim değerlerinin ötesini, onların üzerindeki bir başka katmanı, üçüncü mekânı fark etmeye çağırıyor. Üçüncü mekân, kentsel mekânın gündelik hayat pratikleriyle üretildiği alan, sıradan kullanıcıların mekânsal pratiklerinin alanı. Oda Projesi mekânsal pratiklerini ilişkisel olarak tarif edilebilecek o belirsiz gri ara alana yerleştiriyor.

Bu mekân anlayışı ise Oda Projesi'nin "bir eylem alanı olan kamusal alanın pasifleşmesi- homojenleşmesi ve tüketim alanı haline gelmesi karşısında anarşik/kendinden/beklenmeden oluşan yapılanmaların çoğalması" düşüncesinden beslenmektedir (<http://sinkabout.blogspot.com/2008/03/oda-projesi-ile-rportaj-17-mart-2008.html>).

Grubun projelerini hayata geçirdikleri Şahkulu sokağın coğrafi konumu ve kültürel yapısı bu düşünceyle uyum içindedir. Çünkü, 90'lı yıllarda değişik nedenlerle Anadolu'nun çeşitli şehirlerinden göç eden düşük gelirli insanların yaşadığı Galata'da, İtalyan Çıkmazı Şahkulu sokak öteki ile ilişki kurma açısından farklı olanakları temsil eden heterotopik bir mekândır, bir tür üçüncü mekândır. Bu çalışmalar kendilerinin de ifade ettiği gibi proje, yaşadığı alan içinde o mekânın kendi verileriyle kendiliğinden oluşmuş durumdadır. Dolayısıyla Oda Projesi'nin Şahkulu sokakta mutenalaştırma sürecine kadar sekiz yıl boyunca yaptıkları her türlü çalışma bu heterotopik mekânın göç, yer değişime, öteki olma hali, eşiklik, üçüncü dil gibi kendi verileriyle kendiliğinden oluşmuştur. Nitekim "ne 1997-2000 yılları arasında kiraladıkları apartman dairesi ne de 2000-2005 yılları arasında yine aynı adreste zemin katta yer alan bir dairenin açıldığı avlu grup için, içinde ne yapacaklarını planladıkları ya da herhangi bir anlam yükledikleri bir mekân değil, aksine Georges Perec'in *Yararsız bir uzama dair* adlı metninden esinlenerek yerleştikleri boş bir mekândır" (<http://sinkabout.blogspot.com/2008/03/oda-projesi-ile-rportaj-17-mart-2008.html>).

Bir bakıma mekânların fiziksel ve sosyal yapısı Oda Projesi'nin üretim sürecini belirlemiştir. Bu nedenle mekânı bir olasılık, bir mümkün olma hali olarak gören grup kentin göç alan, göçle tarif edilen bölgelerine, farklılıkları bir araya getiren böyle bir mekânın heterotopik doğasının sağladığı düşünsel ve pratik olanaklar çerçevesinde pek çok çalışma yapmışlardır. Bu çalışmalar ise çoğunlukla kendi

ifadeleriyle *organik bir komşuluk ilişkisi* kurdukları her yaştan mahalle sakininin hem izleyici hem katılımcı oldukları süreç odaklı ve uzun soluklu çalışmalardır.



Resim 3.4.4. Mahalle çocuklarının yaptıkları resimler avluya çamaşır iplerine asılıyor, 1999, Galata
2000 yılına kadar ağırlıklı olarak açık havada mahalledeki çocuklarla yaptıkları resimler ya da kent gezilerinden oluşan çalışmaları göçmen toplumun kendisini de kültürel olarak ifade etmesine de önayak olması bakımından önemlidir.



Resim 3.4.5. *Yararsız Bir Uzama Dair*, Oda Projesi Mekânı açılıyor, 2000, Galata, İstanbul

2000 yılından itibaren taşındıkları avluya açılan yeni mekânlarını ise yine Perec'in metninden esinle *oda bir sergi mekânı* diye basına da duyurarak, odayı boş olarak bir ay boyunca sergilemişlerdir. Sonra bu deneyim ve buluşma alanına baska sanatçılar (Hale Tenger, Serkan Özkaya, Selim Birsell, Seçil Yersel, Özge Açıkkol) katılmıştır. Hemen arkasından *Oda'da Bir Gün* adlı bir proje gerçekleştirmişlerdir.



Resim 3.4.6. Özge Açikkol,
Evinden Bir Eşya Getir, 2000,
(Oda'da Bir Gün serisinden),
Galata, İstanbul

Bu projede daha önce Galata'dakine benzer gruplarla çalışma yapmamış sanatçılar Oda'ya davet edilmiş ve onlardan İtalyan Çıkmazı'nda yaşayanlarla birlikte ya da onlara yönelik bir proje üretmeleri istenmiştir. Bu etkinliğe Serkan Özkaya *Dans* isimli çalışması ile katılmış, Aydan Murtezaoglu ise çocuklar için hazırladığı bir slayt gösterisi gerçekleştirmiştir. Özge Açikkol *Evinden Bir Eşya Getir* (Bkz. Resim 3.4.7) adlı çalışmasıyla katılımcıların katkısıyla çeşitli nesneleri bir arada sunarken, Naz Erayda çocuklarla birlikte *Hulohop* adlı bir performans gerçekleştirmiştir. Erik Göngrich ise, proje kapsamında Galata'dakilerle *Piknik* yapmıştır (Bkz. Resim 3.4.8).



Resim 3.4.7. Erik Göngrich,
Piknik, 10 Haziran 2001,
(Oda'da Bir Gün serisinden),
Galata, İstanbul

Bu proje ile Seçil Yersel'in ifadesiyle "ortak bir şeyleri olmayanların ortaklığı nasıl kurgulanır?" sorusuna cevap aranmaya çalışılmıştır.

Bu sorunun net bir cevabının olmadığından baştan kabulüyle birlikte, aslında yapılmaya çalışılanın özel bir çaba gösterilmediğinde gerçekleşemeyecek bir karşılaşmaya alan açmak olduğu söylenebilir" (Layık, 2006: 35).

Bu düşünce doğrultusunda Libia Pérez de Siles de Castro ve Ólafur Árni Ólafsson Oda Projesinin İstanbul'a davet ederek iki ay boyunca ortak projeler gerçekleştirdikleri sanatçılardan önemli iki tanesini oluşturmaktadır.



Resim 3.4.8. Pérez & Ólafsson, *Pril Oldu mu?*, Oda Projesi, İstanbul

Çeşitli kent ve ülkelerde yaşayarak sergiler gerçekleştirmiş göçebe halleri içerisinde süregiden deneyimleri ile *mekân* kavramını sorguluyan bu sanatçıların yeni bir mekânda farklı kimlikler ile karşılaşmak ve bu karşılaşma süreci ile birlikte tekrar bulundukları, paylaştıkları mekânı deneyimlemek üretimlerinin temel sürecini oluşturmaktadır.

İstanbul'da geçirdikleri iki ay boyunca, bu sanatsal tavır içinde heterotopik bir mekân olan Şahkulu sokakta;

ODA projesi çevresinde yaşayan insanlar ile ilişki kuran sanatçılar; hem dış mekânı yaşayanlar ile birlikte tekrar tanımlamaya, hem de paylaştıkları iç mekân deneyimlerini plastik [resim, heykel, çamur dili] düzeye taşımaya çalıştılar. Bir yandan farklı dil ve kültür kodlarının karşı karşıya gelmesinin yarattığı iletişim boşluğu, gündelik bilginin paylaşımı ile birlikte sanatçılar ve yaşayanlar arasında yeni bir dilin oluşmasına yol açtı. Farklı diller nedeniyle dil ve iletişim problemlerinin ortaya çıkması ile beden ve mekân arasındaki

mesafeye daha çok odaklandıklarını belirten sanatçılar; ayrıca mekânın zorlukları ve kolaylıkları doğrultusunda bozuk, melez kelime ve konuşma biçimlerini ürettiklerini, beden jestlerine yöneldiklerini ve bunların tümünü plastik ve diğer malzemelere [çamur, resim, fotoğraf, video] dönüştürdüler. Hem yaşayanlar tarafında sunulan önyargısız, sorgusuz bir konukseverliğin zemini, hem de beden, beden/mekân arasındaki mesafenin sorgulanmasını sağlayan bir iletişim düzeyi, sanatçılar ve yaşayanlar arasında üçüncü bir alanın [third space] açılmasına neden oldu (Tan, 2004: 70).



Resim 3.4.9. Esra Ersen, *Brothers&Sisters*, 2003, video

Bu sanatçılardan bağımsız olarak kamusal alanda görünür kılmak istediği Afrikalı göçmenlerle aylarca beraber çalışarak hazırladığı *Brother&Sister* adlı video çalışmasıyla heterotopya kavramını göç bağlamında sorunsallaştıran bir diğer sanatçı ise Esra Ersen'dir. Ersen'in çalışmasının kavramsal çerçevesi ise, Tan tarafından aşağıdaki gibi aktarılmaktadır:

Afrikalı göçmenlerin 'ütopya'larını gerçekleştirme istekleri [Herhangi bir Batı Avrupa ülkesine İstanbul'u bir transit alan olarak gitmek], kendilerini İstanbul'un merkezinde arada bir alanda [in-between] yani heterotopik bir mekânda bulmalarına yol açıyor. Günümüzde; farklı din, etnik dillere sahip grupların büyük kentlerde birlikte nasıl yaşayacağı, nasıl ortak mekânlar oluşturacağı gittikçe kentsel bağlamda daha can alıcı bir soru olmakta. Esra Ersen 'Brother&Sister' çalışmasında sadece görünmez kentsel kişilikler ve kimlikler olan Afrikalı göçmenlere dikkat çekmeye çalışmıyor, aynı zamanda

'beraber yaşama' ütopyasının çelişkilerini içeren kamusal alanı sorguluyor (Tan, 2004: 70).

Bu sanatçılar ve gruplara ek olarak HETEROTOPYA2002 adlı grup konuya ilişkin olarak hem Oda projesiyle gerçekleştirdikleri ortak projeler hem de gruplarına verdikleri isimle kavrama dair özel bir farkındalık yaratan bir diğer örneği oluşturmaktadır.

Diğerleriyle benzer bir şekilde heterotopya, kentsel deneyler, mekân, görelî çevre ara mekânlar, kimlik ve göç kavramları ile ilgilenen İstanbul'un belirli alanlarda çalışan bu grup benzer paylaşımlarda bulunan ama ilgi alanları farklı olan bir mimarlık öğrencisi, bir mimar, bir sanat tarihçisi-sosyolog ve bir grafik tasarımcıdan (Kerim Kürkçü, Nazlı Eda Noyan, Pelin Tan, Aysel Yavuz) oluşmaktadır.

Grubun çıkış noktası İstanbul'dur. Birçok farklı sosyo-ekonomik, politik mekândan meydana gelen kent, gruba göre ele aldığımız diğer sanatçılarda da benzer örneklerine rastladığımız gibi göç, yerel/küresel kültürlerin ortak paylaşımı ve ara mekânların oluşumunun etkisi altındadır. Bu anlamda heterotopik bir mekân olarak düşünülen "İstanbul farklı etnik grupları, doğu ve batı bağlamında yerel-küresel çatışma ve trans-coğrafya deneyimleri içeren bir şehirdir. Bu nedenle İstanbul'un çok katmanlı alanlarda bir arada bulunan farklı kentsel kimlikler heterotopik deneyimler, çeşitli çevresel davranışlar ve görsel kodlar oluşturmaktadır" (Kürkçü ve diğerleri, 2003: http://www.girlsawthesea.net/heterotopia/p_courtyard.html).

Bu düşünceden hareketle görsel ve sanatsal pratik ile günlük yaşamı yeniden okumak için bir araya gelen grup, İstanbul için mikro ölçekte kentsel tasarım modelleri araştırma, belgeleme, oluşturma fikri üzerine çeşitli projeler geliştirmişlerdir. Bu projeler arasından Oda projesi'nin daveti ile gerçekleştirdiği *Avluyu Geçerken* adlı çalışmaları heterotopyayla ilişkisi bakımından önemlidir.



Resim 3.4.10.
Oda Projesi kapsamında
yeniden yapılandırılması
düşünülen avlu için mahalle
sakinleriyle birlikte yapılan
hazırlık aşamalarından
görüntüler

Resim 3.4.11.
Oda Projesi, Ada,
2003



Bu projede grup, disiplinlerarası bir iletişim modeli oluşturmak amacıyla heterotopik bir mekân olan Şahkulu sokakta bulunan avlunun yeniden tasarımlanması, modellenmesi için Anadolu'nun değişik şehirlerinden gelmiş avlu sakinleri ile 10 ay gibi bir süre boyunca beraber çalışmışlardır. Ayrıca çalışma sürecini ve sonuçlarını belgeleyen yedi sayıdan oluşan bir fanzin de çıkarmışlardır.



Resim 3.4.12. Grubun Oda projesi kapsamında çocuklarla gerçekleştirdiği *Bize sizin hayal avlunuzu ya da bir avlu anınızı anlatın* konulu çalışmadan örnekler

Mimarlık alanında uluslararası bir kuruluş olan *Urban Flashes* İstanbul *Kent Yamaları* çalışması için (*Heaven/Real Heaven* ve *Claiming Spaces*) ürettikleri proje de ise, heterotopya kavramı günlük yaşamda da sıkça rastladığımız doldurulmuş arazilerle ve geçici yapılarla ilişkilendirilmiştir.



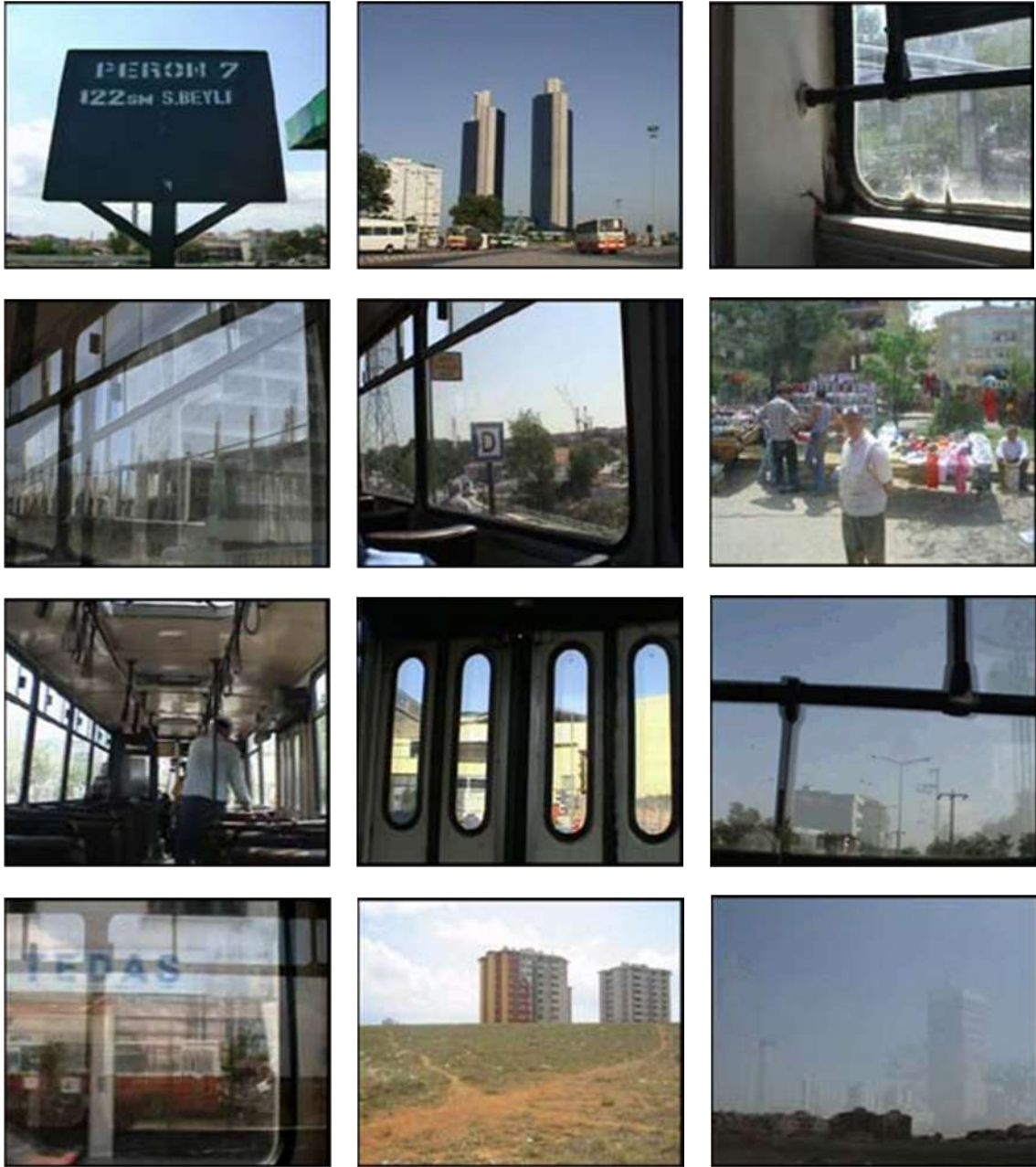
Resim 3.4.13. Urban Flashes'in *Kent Yamaları* adlı projesi kapsamında doldurulmuş arazilere ilişkin fotoğraf örnekleri

İçinde yaşadığımız kentsel çevrede büyük binalar, gökdelenler, villalar arasında yer alan uzantılar şeklinde kulübeler, balıkçılar, çaycılar ya da küçük işler üreten farklı etnik gruplara ya da göçmenlere ait uzun ömürlü birçok geçici yapı inşa edilmiştir. Genel olarak atık madde, plastik ve tahtadan yapılan bu yapılardan her biri insan ilişkilerine bağlı olarak kendine ait bir mekân tasarımına sahiptirler.

Kentlerde bu tarz mekân inşa etmek ve kentsel mekânı mobil ya da geçici 'ekleme' [annex] ile çoğaltmanın temel nedeni, küresel kent kapitalizmine karşı üreyen alternatif ekonomik stratejilerdir. Alternatif ekonomik etkinlikler ve

sistemin dışında el doku ile bütünleşme sırasında kendilerine has yollar üretiyorlar. Kentsel fakirlik, kent mekânı doldurmak, kenti çoğaltmak, göçmenlik, geleneksel yaşam pratikleri gibi arkaplanlar ve insanların alternatif mekânlar üretmesine yol açıyor (Tan, 2004).

Projede bu alternatif mekânlar sosyal ve kültürel olarak bir ara mekân olarak ilişkilendirilen heterotopyalarla eşdeğerli kılınmaktadır. Bu yapılar olmamaları gereken bir yerde olan yokyerler gibi kavramsal olarak ütopyalarla özdeşleştirilse de, gerçekte bir nesne olarak varlıklarını sürdürdüklerinde birer heterotopyadırlar.



Resim 3.4.14. Heterotopya grubunun *İstanbul'u Tanıyalım Turları#1 Peron 7* adlı performansından görüntüler

Hatırlanacağı üzere Foucault bizi içeriden dışarıya doğru bakmaya sevk eden, yaşamı, zamanı ve tarihi aşındıran ve bize içsel bir rahatsızlık veren heterojen bir dış mekân olan heterotopyaların, mekânların birbirine indirgenemeyen üst üste konamayan farklı mevkileri ve yerleri tanımlayan sıradışı bir ilişkiler ağı bütünü oluşturduklarını söyleyerek bunları araçsallaştırmıştı. Tren ve gemi örneklerinde olduğu gibi. örneğin “tren, içinden geçilen bir şey olduğu için, aynı zamanda bir noktadan diğerine geçmek için kullanılan ve dahası kendi de geçen bir şey olduğundan olağanüstü bir ilişkiler ağı”ydı, gemi ise mükemmel bir heterotopya’ydı. Foucault’nun bu örneklerinden hareketle grubun bu araçlarla benzerlik kurarak bir otobüsle Levent’ten Sultanbeyli’ye kadar uzanan yolculukları ise konuyla ilişkili bir diğer dikkate değer örneği oluşturmaktadır. *İstanbul’u Tanıyalım Turları #1 Peron 7* adlı bu performatif etkinliğin kavramsal çerçevesi ise sanatçılar tarafından şöyle belirlenmiştir:

Şehri ve mimariyi algılayışımız çoğunlukla hareket halinde iken oluyor. İçinde bulunduğumuz araçların pencerelerinden kayan görüntülere takılıp kalıyor, kimi zaman kayıtsızlaşıyoruz. Otobüsler; özellikle Sultanbeyli gibi uzun soluklu güzergâhlarda şehrin içinde hareket eden, mekânlara dönüşüyor. Duraklarda insanın gündelik yaşamının gerekleriyle oluşuveren eklemllemelere şahit oluyoruz. Seyyar sucusundan ayakkabıcısına ihtiyaçlarımıza hizmet veren bu eklemllemeler, duraklar ve şehirle tek vücut oluyor (Köksal, 2004: 38).

Heterotopyaya ilişkin bir diğer önemli çalışma ise Japon sanatçılar Yutaka Sone ve Motohiko Odani’ye aittir. 2003 yılında gerçekleşen *Hayal ve Çatışma* konulu 50. Uluslararası Venedik Bienali’nde bu iki sanatçı Japonya pavyonunda kendi ulusal heterotopyalarını temsil ettikleri çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

Japonya’nın heterotopik karakteri çalışmaların çıkış noktasını oluşturmaktadır. Serginin küratörü Yuko Hasegawa’ya göre;

Japonya Uzak Doğu’ya uzanan bir ada olarak coğrafi açıdan hem bir periferi hem de kendi içinde japonlaştırarak yapıbozumuna uğrattığı pek çok kültüre kucak açan bir ülkedir. Özellikle modernizm açısından bakıldığında öteki mekânlar olarak var olmaya devam eden tuhaf, iç içe geçmiş ve düzensiz birçok farklı mekânda melez alt kültürleri barındıran Tokyo böyle bir dinamizmin görüntüsünü sunmaktadır (Hasegawa, 2003: <http://www.jpf.go.jp/venezia-biennale/art/e/50/02.html>,).

İşte iki sanatçı çalışmalarında çeşitli medyalarla oluşturdukları gerçek mekânlarla Japonya'nın bu heterotopik karakteristiğini yansıtmaktadırlar.

Genellikle video ve enstalasyonları birleştiren Yutaka Sone'un konuya ilişkin olarak hazırladığı çalışmalarından biri *Double River Island*dir. Topografya ve iklim özelliklerini birleştiren bir devam eden masa modeli olan çalışmanın ana teması insanlar ve doğanın birlikteliği sonucu ortaya çıkan *meta-manzara*dır.



Resim 3.4.15. Yutaka Sone, *Double River Island*, 2003

Çalışmalarında genellikle eğlence parkları ve ormanları kullanan Sone için bilinmeyen duygular oluşturmak için bilinmeyen manzaraların oluşturulması gerekmektedir. Bu nedenle karşılaştığı manzaralara dayalı video/film, heykel ve resim çalışmaları yaparken, *ulaşılamaz bir yere* doğru fiziksel ve mecazi olarak bir yolculuğa devam eder. Her ne kadar Sone'un çalışmaları günlük yaşamda görülen sahnelerin bir uzantısı olsa da izleyiciler kendilerini bilinmeyen bir manzara, bir sapma mekânının içine çekilirken bulurlar.

Bunlar tecrübe edilmesi imkânsız mekânlar ile gerçek hayattaki günlük mekânların yan yana olmasından kaynaklanan 'tersine çevirme'lerdir. Sone,

alışmalarında konu olarak eğlence parkları ve ormanları kullanımında görülebileceğı gibi 'bilinmeyen duygular oluşturmak için bilinmeyen manzaraların oluşturulması' gerektiğini ifade eder, bu heterotopyanın oluşumu ile ilgilidir. Bir başka deyişle yakın ilişki kurarak günlük ve gerçek mekânları tersine çeviren 'karşı mevkiler'in oluşumu ile ilgili (Hasegawa, 2003: <http://www.jpff.go.jp/venezia-biennale/art/e/50/02.html>,).



Resim 3. 4.16.
Motohiko Odani,
Berenice, 2003



Resim 3.4.17.
Motohiko Odani,
İskelet, 2003

Odani'nin *Berenice* ve *iskelet* adlı çalışmaları ise, mutasyona uğramış insan vücutlarını yansıtmaktadır. Bu çalışmalar heterotopyanın tıbbi anlamına gönderme yapmaktadır. Sık sık insan organları veya mekânların mutasyonunu konu alan çalışmalar yapan Odani'nin çalışmaları ise vücudun yeni duyularını, karmaşık iletişim çevresini ve bilgi toplumu çağında doğanın dönüşümünü keşfetmek düşüncesi üzerine kurulmuştur.

Uzak Doğu kültürlerinin toplandığı ve baskın olduğu bir ortamda, Kyoto'da büyüyen Odani, hem çağdaş alt kültürün heyecan verici özellikleri hem de gelenek ile aşılınmış heykeller oluşturmak için oymacılığın üstün teknik ve becerilerini kullanır.

Akademik klasisizm içinde köklenen ve bilim kurgu, korku filmleri, çizgi roman ve MTV tarafından yetiştirilen, Odani'nin tasarımları duygusallık, hareket, hız ve korku gibi ilkel duygularımızı kışkırtmaktadır. Grotesk ihtişam ve yoğun hız duygusu ile yaptığı çalışması aynı zamanda, bir anlamda, şizoid [bozulur/ayrışmış] ve patolojik, ve zaman zaman mizah ve saçma olanı çağrıştırmaktadır.

Çalışmaları melez tuhaflıklarla dolu geldiği yerin heterotopik niteliğini yansıtmaktadır (Hasegawa, 2003: <http://www.jpff.go.jp/venezia-biennale/art/e/50/02.html>,).

Heterotopyanın güncel söylemini dikkate alarak onu sanatsal alana taşıyan projelerden biri de 2007 yılında düzenlenen ve Maria Tsantsanoglou (Devlet Çağdaş Sanatlar Müzesi Müdürü), Catherine David (Fransız küratör) ve Jan Erik Lundstrom (İsveç Çağdaş Sanatlar Müzesi Müdürü)'un küratörlüğünü üstlendiği *I.Selanik Bienali*dir.

Çok çeşitli ülkelerden sekseni aşkın sanatçının katıldığı bianelde heterotopyalar genel başlığı altında küratörlerin belirgin siyasi duruşlarına ve ilgi alanlarına göre üç alt başlık daha belirlenmiştir: *Heterotopyalar: Öteki Mekânların İzleyicileri*, *Heterotopyalar: Bölünme: Burada ve Başka Yerde* ve *Heterotopyalar: Toplum Savunulmalıdır*.¹⁰

Foucault'nun metnindeki heterotopyaların farklı bir yönüne dikkat çeken bu başlıkların her biri bianelde üç küratörün sanatçılarla yaptıkları projelerle uyum içindedir. Bunlardan Maria Tsantsanoglou'nun üstlendiği proje *Heterotopyalar:*

¹⁰İngilizcesi *Heterotopias: Beholders of Other Places*, *Heterotopias: Di/visions: Here and Elsewhere* ve *Heterotopias: Society Must Be Defended* şeklindedir.

Öteki Mekânların İzleyicileri başlıklıdır. Bu proje de sanatın ortak dili aracılığıyla kültürlerle ve öteki farklı mekânlarla iletişim kurulabileceği düşüncesi içinde Tsantsanoglou temelde bir heterotopya olarak sanat fikri üzerine odaklanır. Bu gruptaki projede otuzdan fazla sanatçı yer almıştır. Bu sanatçı grubu içinde Rus sanatçı Yuri Albert'in gerçekleştirdiği çalışma dikkate değerdir.



Resim 3.4.18. Yuri Albert, *Gözleri kapalı kendi portresi*, enstalasyon, 1995

Albert proje kapsamında gerçekleştirdiği enstalasyonunda “sanatçı Vincent van Gogh’un kardeşi Theo’ya resimlerini anlattığı mektuplarındaki açıklamaları resim gibi bir dizi plaka üzerine kazımak için Braille yazısını kullanmıştır. Sanatçının niyeti hem bir köre hem de görsel olarak beğenen ama yazılı metni okumayan farklı izleyicilere hitap eden bir sanat yaratmaktır (<http://grhomeboy.wordpress.com/2007/09/26/art-on-foucault%E2%80%99s-heterotopias/>).



Resim 3.4.19. Luis Nobre, *Şehirlerarası Görüşme*, 2007, karışık malzeme enstalasyon

Bienalin aynı bölümünde yer alan bir diğer ilginç ve dikkat çekici çalışma ise, Portekizli sanatçı Luis Nobre'nin yaptığı enstalasyondur. "Sanatçı farklı yerlerin ve dönemlerin biraya geldiği hayali manzaralar yaratmak için tüm dünyadan hediyelik eşya ve andaçlar kullanır. Çalışma, heterotopyaların kendine özgü iki görünümü olan doğrusalsızlık kavramını ve ağ mekanlarını akla getirir" (<http://grhomeboy.wordpress.com/2007/09/26/art-on-foucault%E2%80%99s-heterotopias/>).



Resim 3.4.20.
Hicham Benohoud,
Moroccan Okulu, 2004,
fotoğraf

Çoğunlukla, heterotopyalar, Batılı olmayan ülkelerde, tehlikeli bölgeler veya nüfusun büyük bölümünün marjinallerden oluştuğu bölgelerden oluşan bize birçok durumda garip ve alışılmadık yerler olarak görülmektedir. Bu düşünce etrafında şekillenen *Heterotopyalar: Bölünme: Burada ve Başka Yerde* başlıklı bölümün küratörlüğünü üstlenen Catherine David daha politiktir ve vurgusu Avrupalı, batılı olmayan sanatçıların çalışmaları üzerinedir. Örnekler, Hicham Benohoud'un Moroccon Okulu sınıflarının fotoğrafları ya da Lukas Einsele'in mayın ve mayın kurbanları üzerine fotoğrafik projelerinden oluşur.



Resim 3.4.21. Lukas Einsele, *Mayından Kurtulanlar*, 2002, fotoğraf, Afganistan



Resim 3.4.22. Wafa Hourani, *Kalandiye 2047*, 2008, Kontrol noktaları ve bar, 56 x 80 x 73 cm

Bienalin bu bölümünde yer alan bir başka önemli sanatçı Wafa Hourani ise kağıt, fotoğraf, karton, kumaş, tel, oyuncak arabalar vb. malzemeler kullanarak yaptığı maketleri ile “Kalandiye 2047 enstalasyonunda titizlikle hazırlanmış İsrail devletinin kurulmasından itibaren 100 yıl baskıcı Kalandiya kontrol noktaları ve Filistin mülteci kampını canlandırır (<http://www.sharjahart.org/projects/projects-by-date/2009/qalandia-2047-hourani>,).



Resim 3.4.23. Wafa Hourani, *Kalandiye 2047*, 2008, Mülteci Kampı, 50 x 77 x 170 cm

Beden üzerinde farklı bir denetimin gerçekleştiği mekânlar olan 'kamp' yeni iktidar ve bio-siyaset araçları üreten yeni bir mekân formu. 1990 sonrası yeni sınır politikaları ile üreyen kamplar; kaçak, göçmen ve mülteciler için sunulan bir yaşam formundan öte, birçok farklı ulusal, etnik ve dini kökler barındıran bu insanların yaşamları üzerinde belirli bir kontrol sağlıyor. 'Kampı' legal düzen içinde üretilmiş anormal veya İstisnai koşulların mekânı olma dışında aynı zamanda belli bir düzen sistemini yerleştirmeye çalışırken bir yandan da o mekânı 'yersizleştiren' bir tür form olarak da yorumlayabiliriz (Tan, 2005: 70)

Kampa dair bu gözlem ve değerlendirmeler dikkate alındığında; Hourani'nin bu çalışmasında kampı hem birbiriyle hiçbir ilişkisi, hiçbir benzerliği olmayanların yalıtıldığı bir öteki mekânı oluşturması ekseninde heterotopya ile eşitlediğini söylemek mümkün gözükmemektedir.



Resim 3.4. 24. Marcelo Brodsky, *Sınıf*, 1996, fotoğraf

I.Selanik Bienali'nde Jan-Erik Lundstrom'un küratörlüğünü üstlendiği *Heterotopyalar: Toplum Savunulmalıdır* başlıklı bölümünün öne çıkan sanatçıları ise Madra tarafından samimi bir dil ile şöyle anlatılmaktadır:

Altı fotoğrafta Doğu Almanya'nın Stasi binalarından tekinsiz iç mekânlar. Yapıtın adı 'Stasi'; sanatçısı Daniel Fuchs. 1967'de Buenos Aires'de Ulusal Kolej'den bir sekizinci sınıf fotoğrafı. Bu fotoğraftaki insanlar bugün nerede? Marcelo Brodsky arkadaşlarının izini sürmüş ve yarısını terör yıllarının 'kayıp' listesinde bulmuş.... Bir duvarda Kuzey Afrika çölleri ve kaçak göç hareketlerini gösteren harita ve

çizimler, uçaktan çekilmiş fotoğraflarda Akdeniz'e açılmak için çölde imal edilen tekneler, videolarda kaçak göçmenlerle yapılan röportajlar. Yapıtın adı 'Mağrip Bağlantısı-Kuzey Afrika'da Yaşam Hareketleri'; sanatçıları Ursula Biemann-Armin Linke. 86 dakikalık bir video. Lübnan'da günlük yaşamı belgeleyen bir günlükten sayfalar, belgeler ve çağrışımlar, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki beklenmedik ilişkiler. Yapıtın adı: 'Bugün'; sanatçısı Arkam Zaatarı (Madra, 2007: 23).

Bu sanatçı grupları ve sanatçılar dışında heterotopya kavramına dolaylı yollardan gönderme yapan ancak hiçbir ortak şemaya dahil edemeyeceğimiz İnci Eviner gibi sanatçılar da vardır.



Resim 3.4.25. İnci Eviner, *Hiçbiryer-Gövde Burası*, 2000, fotoğraf

Yaşadığı bir deneyimden yola çıkan Eviner *Hiçbiryer-gövde Burası* adlı çalışmasında fotoğraf, resim ve enstalasyon olmak üzere üç ayrı disiplini biraraya getirmektedir. Eviner'in bu çalışması heterotopya kavramıyla bağlantı kurulacak pek çok ilişkiyi içinde barındırmaktadır.

Çalışmasında Eviner İstanbul'un biraz dışında bir çöplükte ayakkabılar, ölü balıklar, kavanoz, inciler gibi nesneler ile albino ve esmer çocuklardan oluşan imgelerle bir kurgu oluşturmuş sonra da onları fotoğraflamıştır. Son derece büyük boyutlardaki bu fotoğraflarda birbirleriyle ayrıksı duran imgeler bir ufuk çizgisi ile aynı yüzeyde toplanmıştır. Heterojen unsurları şaşırtıcı biçimde yan yana getiren bu biçimsel denemeleriyle Eviner gerçeküstücü sanatçılarda gördüğümüz bir tavır sergilemektedir. Dolayısıyla insanı içine çeken olağanüstü görüntülerden oluşan

bu devasa fotoğraflar gerçeküstücü bir biçim ve tema analiziyle heterotopyayla yakınlaşmaktadır.

Eviner'in hayal gücünün gerçek ile karışımından doğan melez imgelerle açığa çıkan gerçeküstücü tavrı Akay ise heterotopya ile eşdeğer kılmaktadır:

Her biri bir imge olarak Eviner'in "**kurgu imgeleri**" kendilerini var ederken saklıyorlar: yüz­süzler ve yüzleri gözükebilenler ışıktaki bembeyaz parlıyor. Ufuk çizgisinin önündeler; ama çizgi, bedenlerin üzerinde kendini belirgin hale sokuyor. Ufuk bedenlerin arkasında olmasına rağmen kendisini arka plandan ön plana taşıyor: İnsansızlaşıyor o zaman fotoğraf.

Her şeyi ile bir mekân, bir topos olarak şehrin ütopyasını ve umudunu yok ediyor ve **Michel Foucault**'nın "**heterotopyaları**" ile yakınlaşıyor. Emeğin ve umudun sömürsü, şehir içinde heterotopyanın parçaları olarak yan yana duruyorlar: Ütopyanın sonu. Ayrışık birliktelikler. Ölü balıklar, yüz­süz çocuklar, şeffaf balonun üzerinde arkadan görünen bir oyuncak bebek. Sınırların yer değiştirdiği dünyamızın sıkışanları. Yan yana olduğu kadar birbirlerinden habersiz, bağımsız, sadece bedenleri var. Ruhsuzlaşan bir imgenin tümel ruhu içine sıkışıyorlar (2000: 6).

Bu biçimsel tavrın düşünsel alt yapısında ise göç olgusu vardır. Eviner'in sözleriyle bu yapıtlar "şehir olarak İstanbul'u ve onda yaşayanları, Anadolu'dan göçü, çok iyi ifade edebilen bir boşluk hissi" (Akay, 2000: 6) barındırmaktadır. Heterotopya kavramıyla ilişki kurulacak bir diğer bağlantı göçmek eyleminin performatif etkinliğidir. Bilindiği üzere heterotopya hareket eden mekânlara (gemi, tren gibi), mekânlar arası geçişliliğe vurgu yaparak göçmek filinden türeyen her türlü deneyimin kendisiyle ilişkilendirilmekteydi. Çünkü; "Hareketlilik ve mobil hareket genellikle uzayda mekânlar arasında ne nereden geldiği (kalkış noktası) ne de nereye varacağı (varış noktası) belli olmayan, ancak her ikisiyle de ilgili olan bir 'öteki' mekân oluşturur. Bu 'geçiş' aralığı başka bir gerçeklik, tam anlamıyla bir kısa ömürlü geçiş yeri oluşturur"(Luz, 2006:148).

Dolayısıyla sosyo-kültürel bir olgu olarak göç burada da göstergebilimsel çözümlemelere olanak tanıyan heterotopyanın sanatta sembolik anlatımlarından birine dönüşmektedir.

Eviner çalışmasında bu olguyu *yersizyurtsuzlaşma* teması altında incelemektedir. Çalışmalar üzerinden bu temayı Akay *ufuk çizgisinin* belirleyiciliği ile ilişkilendirerek *İnsan-Hayvan-Mekân: Heterotopyalar* adlı yazısında şöyle okumaktadır:

Hem ilerleyen hem sabit kalan bu çizgi, görelî ufuk ile mutlak ufuk arasında var olan gerilimi bir kez daha bize hatırlatıyor. Bu çizgi her şeye rağmen şehrin silüetini bize verirken şehirden bizi uzaklaştırıyor ve silüetin belirginliği sayesinde de kendini yaklaştırıyor. Bu gelgit tamda yersizyurtsuzlaştırıcı eylem sayesinde kendisini belli ediyor (2000: 6).

Bunlara ek olarak Eviner'in adını enstalasyonun içinde nesneleştiren *inciler* de farklı bir açıdan ayna gibi işlev görmesiyle heterotopyayla ilişkilendirilebilir.

3. 5. Geçicilik/Kalıcılık Bağlamında Sanatta Heterotopik Oluşumlar

Geçicilik ve *kalıcılık* sanat ile heterotopya kavramı arasında ilişki kurulmasını mümkün kılan iki durum olarak ortaya çıkmaktadır. *Müzeler* ve *sanat festivalleri* bu iki durumun sanatta belirgin karşılıklarını oluşturmaktadır.

Foucault *kalıcılık* bağlamında sonsuza dek biriken zaman heterotopyaları olarak, 19. yüzyıl batı kültürüne özgü *müzelerden* bahsetmektedir. Foucault'ya göre, büyük ve genel bir koleksiyon oluşturma fikriyle tüm zamanların, dönemlerin, biçim, bilgi ve zevklerini, zamansız bir mekânda biriktirme ve düzenleme projesinin ürünleri olarak ortaya çıkan müzeler, öznel deneyim süreçlerinden bağımsız, diğer yerlerin dışında gerçek bir öteki mekânı oluşturdukları her durumda birer heterotopya olarak işlemektedirler. Bu söylem genişletildiğinde ise, heterotopya kavramı ile ilişkisi bağlamında müze, *nadire kabinelerinden* müze karşıtı avangard sanatçıların kendi yarattıkları müzelere ve bugün müze oluşturmak ile ilgili her türlü dijital önermeye kadar çok geniş bir perspektif içinde değerlendirilebilir. Bu anlamda müze etkisi ilkin 16. yüzyılda Avrupa'nın sömürgeci yayılma faaliyetlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan *nadire kabinelerinde* görülür.

Bir kişinin ilgi nesnelerinden oluşan nadire kabineleri bütün bir evrenin tek bir odada toplanabileceği düşüncesine dayanmaktaydı. Bu düşünce etrafında az rastlanan, tuhaf ve değerli nesneler bir araya getiriliyor, böylelikle izleyicinin dikkatini çekmek ve bir haz uyandırmak amaçlanıyordu.



Resim 3.5.1. *Ferrante Imperato'nun nadire kabinesi*, Napoli, 1599

Bu amaçla farklı kategorilere ait pek çok nesne keyfi bir düzenlemeye bir araya getirilerek bir koleksiyon oluşturuluyordu.

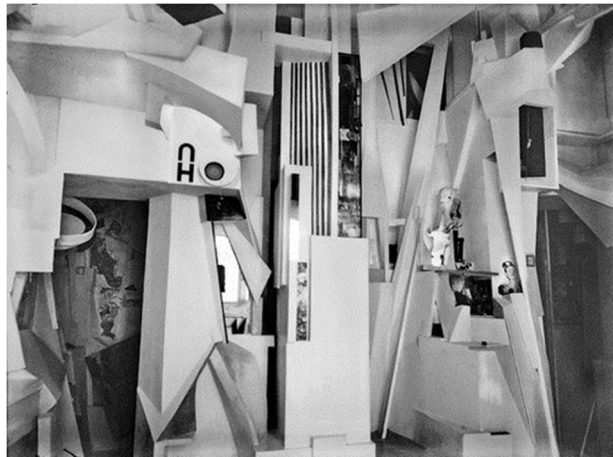
Uzak diyarlardan getirilmiş, hayvan, bitki ve mineral arasındaki ussal sınırlar arasında gezinen doğa harikaları koleksiyonlar arasında yer alırdı: Fosiller, mercanlar, insan-hayvan karışımı yaratıklar, sürüngenler ve efsanevi yaratıklar vs. koleksiyonların en gözde ve aranan unsurları, doğadaki çarpıklıkları yansıtan nesneler, ya da gerçekliği bozan özel aynalar ve mercekler gibi özel harikalardı (Artun, 2005: 12).

Bir tür mikrokozmos içinde birbirinden ayrıksı duran ve günlük yaşamda karşılaşma olasılıkları bulunmayan nesnelerin bir araya getirildiği nadire kabineleri yerleşik kanon ve doğa düzeni karşısında tuhaf ve tekinsiz bir duygu yaratarak bir tür büyülenme sağlamaktaydı.



Resim 3.5.2. Guiseppe Arcimboldo, *Su*, 1566, ahşap üzerine yağlıboya, 67 x 51 cm

Heterotopya kavramının gerçek ve düş kombinasyonunun yaratıcı imgelemiyile uyum içinde olan nadire kabinelerinin yarattığı bu duygu ve olağandışı oluşumların pek çok sanatçı için ilham kaynağı olduğu görülmektedir: “Hieronymus Bosch ile Guiseppe Arcimboldo’nun hayvanlardan, bitkilerden ve minerallerden devşirme hayali yaratıklarla dolu eserleri bunun örneğidir” (Artun, 2005: 13).



Resim 3.5.3. Kurt Schwitters, *Merz Evi*, (1919’da oluşmaya başladı)

Bu sanatçılar yanında 20. yüzyılda Sürrealist ve Dadaistlerde ve 1970’ler ile 1980’lerin postmodern sanatçıların çalışmalarında da nadire kabinelerindekine benzer bir işleyişin olduğu dikkat çekmektedir. Örneğin Kurt Schwitters Merz Evi’ni

bu kabinelerdeki gibi bir davranış kalıbı ile oluşturmuş ve kendi sanat pratiğinin mikrokosmozunu haline getirmiştir. Schmalenbach'ın "akıldışı bir mekân" olarak tanımladığı Merz Evi'ni O'Doherty şöyle anlatmaktadır:

Merzbau, fotoğraflarında görebildiğimiz halinden çok daha kaba, netameli bir yapıttır. Bir atölyeden köklenmiştir- yani bir mekân, malzeme ve sanatçı ve süreç işidir. Mekân genişledikçe [yukarı ve aşağı katlara] zaman da uzamıştır [yaklaşık 13 yıla]. Fotoğraflarında görüldüğü gibi durağan değildir. Saatlerle ve yıllarla dönuşen, çeşitli konular, işlevler, mekân ve sanat kavramları içeren çok sesli değişken bir kurgudur. Schwitters'ın Gabo, Arp, Mondrian ve Richter gibi arkadaşlarının anısını taşıyan kutsal kalıntılarda vardır içinde. Kentte yapılmış yolculukların bir tür otobiyografik kayıdır. İçinde kent senaryolarından oluşmuş bir 'morg' da vardır [...]. Kültürel geleneklerin korunduğı bir yerdir öte yandan [...]. Aynı zamanda tarihi yeniden gözden geçiren (...) ve yeni davranış modelleri öneren bir yerdir [...] - ki bunlar içinde yer aldıkları çevre gibi değişime açık olan kendine içine dönük birer değerler sistemidir. Bu Dışavurumculuk/Dadacılık temelli fantezi kavramların çoğunun üzeri, suçluluk duygusu gibi, Merzbau'yu melez bir ütopya dönuştüren Konstrüktivist katman tarafından örtülmüştür: bir yönüyle pratik bir tasarım [çalışma masası, tabure], bir yanıla heykel, bir yanıla da mimaridir *Merzbau* (2010: 63).



Resim 3. 5. 4. Marcel Duchamp, *Valiz Biçiminde Kutu*, 1934-41

Bu çalışmalarda olduğu gibi heterotopya kavramıyla ilişkisi bağlamında aynı mantık içerisinde değerlendirilebilecek daha pek çok sanatsal ifade biçimi bulmak mümkündür. Örneğin; Marcel Duchamp'nın kendi eserlerinin fotoğraflarını, baskılarını ya da minyatür maketlerini sergilediğı kutuları (*1914 Kutusu*, *Valiz Biçiminde Kutu*, *Yeşil Kutu*, *Beyaz Kutu*) seyyar bir müze önerisi ve örneğiydi.



Resim 3.5.5. Andy Warhol, *Zaman Kapsülleri*, 1974



Resim 3.5.6. Andy Warhol, *Zaman Kapsülü 44, 1890-1973*

Aklına gelen her çeşit sıradan nesneyi takıntılı bir biçimde toplayan Andy Warhol 1974 yılında *Zaman Kapsüllerini* yaratmıştı. Herbert Distel ise bir kabine içerisinde çok sayıda bölmesi olan *Çekmece Müzesinde* pek çok tanınmış ya da tanınmamış sanatçının minyatür işlerini sergilemişti.



Resim 3.5.7. Herbert Distel, *Çekmece Müzesi*, 1970-77

Örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla birlikte, bu sanatçılar ve ortaya koydukları çalışmalar müze mantığı ve heterotopya hakkındaki genel bir fikri canlandırmaları

bakımından önemlidirler. Çünkü her sanatçı ortaya koydukları çalışmalarla bir anlamda kendi heterotopyasını yaratmıştır.

Günümüzde ise müze ile heterotopya arasında bu ilişkiye pek çok dijital önerme sunmak mümkün görünmektedir. “Müzelerin, başlangıçta envanter kaydı, eser takibi, sergileme, aydınlatma, iklim kontrolü ve güvenlik alanlarında kullanmaya başladıkları bilişim teknolojileri, 1990’lı yıllardan itibaren koleksiyonların internette sergilenmelerini, sanal müze kavramını ve müzelerin toplumla iletişim sağlamaya yönelik olarak interneti kullanmalarını gündeme getirmiştir” (Yücel, 2012: 28).

Google Art Project ve benzeri dijital müze önermeleri bu dönüşümün somut örnekleridir. Hatta sıklıkla bu dijital müzeler, Malraux’un *duvarları olmayan müzesine*¹¹ benzetilmektedir. Örneğin Foster, bu müzeleri “Duvarları olmayan bir dijital veritabanı, müzeler ötesi bir elektronik arşiv” olarak ifade etmektedir (s. 126. Öte yandan *internet* aslında müze ile heterotopya ilişkisi açısından başlı başına bir önermedir. Çünkü; basit olarak, sınırsız bir topografya içinde eşzamanlı olarak hegemonik olmayan yapıları karmaşık bir sanal ortamda biraraya getirerek sunan internet, sanat eserleri olmaksızın da dijital bir heterotopya olarak işlemektedir.

Sonuç olarak geçmişte ve bugün sistematize etme, toplama, biriktirme gibi eylem biçimleri ile farklı zamanları, dönemleri, biçimleri ve zevkleri eşzamanlı olarak sunan her türlü oluşuma bir müze etkisi hakimdir. Heterotopyayla ilişkisi bağlamında melez oluşumlardan meydana gelen müze bir öteki mekândır.

Farklı zamanları bir arada sunmasıyla heterotopya, Aby Warburg’un farklı zamanların karşılaşması, heterojen zamanlar olarak tanımladığı *anakronizm* kavramını andırmaktadır. Yunanca *ana* (geri) ve *kronos* (zaman) kelimelerinden oluşan anakronizm genel olarak kronojik ilişkinin, isteyerek ya da bilmeden dikkate alınmaması ya da değiştirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Warburg, kendisiyle yapılan bir röportajda kavramı Duchamp üzerinden şöyle aşağıdaki gibi örneklendirmiştir.

¹¹ Basit olarak Malraux, *duvarları olmayan müze* ile müzenin koleksiyonunda bulunan tüm eserlerin fotoğraflarının çekilmesini ve izleyicilere bu fotoğrafların sergilerde sunulmasını kastetmiştir.

Marcel Duchamp, içinde ressam olan bir aileye mensuptu. Kardeşi ressamdı. Resme, kübist modernist resimle başladı ve birdenbire durdu. Bu modernist geleneği eleştirmek için bir fırsattı. Ve ne yaptı? Le Grand Verre'i. Nedir teknik olarak iş? Bir çocuk görse hemen vitray der. Vitray nedir? Ortaçağ tekniğidir. Ortaçağın form ve renk yapmak için yağlıboyadan önce kullandığı en karakteristik tekniktir. Duchamp, dolayısıyla çok eski vitray tekniğini alarak çok yeni bir şey yaptı. İki zamanı kullandı ve eleştirel bir şekilde.... Fransa'da bizler çocuklar olarak babalarla mücadele ederiz ve onlarla mücadelenin yolu dedeyi bir arkadaş gibi kullanmaktan geçer. Bu da anakronizmdir (Sönmez, 2011: <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=1047241>)

Foucault, müzeler gibi zamanın biriktirilmesiyle oluşturulmuş heterotopyaların yanında bir de bu heterotopyalara karşıt olarak zamanın eridiği heterotopyalardan bahsetmektedir.

Geçici ama sürekli tekrarlanan bu heterotopyaların da sanatta temsil ve gerçeklik düzeyinde pek çok örneğini bulmak mümkündür. Buna göre, şenlik kipindeki heterotopyalar Pieter Brueghel ya da yakın geçmişten Michael Cheval gibi sanatçıların karnavalesk öğelerle bir toplumu resmettikleri sanat yapıtlarında temsil düzeyinde tematik bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde ise bu heterotopyalar sanat festivalleri ile kurgusal mekânlarda gerçekleştirilen performatif etkinliklerle bir gerçeklik kazanmaktadır. Bu nedenle bu mekânlarda geçici eylem biçimleriyle birçok farklı kültürü uyum içinde bir araya getiren festivaller ile şenlik kipindeki bu heterotopyalarla olan ilişki ilk olarak gerçek ile kurgunun biradılığı üzerinden okunabilir.

Bir toplumun kültürel gelişiminin göstergesi olarak hedef toplumun kolektif hafızasını korumaya hizmet eden festivaller, aynı anda hem kurgusal, hem gerçek bir mekâna sahiptirler. Diğer bir deyişle günlük aktivitelerin gerçekleştiği ve performansların sergilendiği gerçek bir zaman/ mekân içinde sanat yapıtları ve çeşitli gösteriler aracılığıyla tıpkı temalı parklarda olduğu gibi, kurgusal bir zamanın ve mekânın inşa edildiği festivallerde, aynı anda birçok farklı zaman ve mekân tek bir mekânda biraya getirilmektedir. Bu nedenle festivaller ve festival benzeri sanatsal oluşumlar heterotopiklerdir.

İkinci olarak, bu sanatsal oluşumlar belirli bir zaman aralığı içinde gerçekleştiği ve tekrarlandığı için geçici ve kronik olmaları ve son olarak ise, alternatif ya da karşı-kültür alanları oluşturmaları ile heterotopiktirler.



3.5.8. *Confest*, 2013, Melbourne, Avustralya

Anarşist estetik bir tavırla gerçekleştirilen her türlü sanatsal performans ve meditasyon, yoga gibi terapatik eylemlerle bazen açıkça uzlaşmaz, tuhaf ve dağınık toplulukları birleştiren festivaller, bu özellikleri ile bir karşı-kültür alanı oluşturmakta ve geçici bir süre için de olsa alternatif bir yaşam tarzı sunmasıyla bir cazibe merkezi haline gelmektedir. Karşıtlıklardan, tamamlayıcı pratiklerden ve çoğul söylemlerden oluşan bu festival kültüründen hareketle Graham St. John

yılda iki defa Avustralya-Melbourne' de gerçekleşen *ConFest* (konferans/festival) için bir heterotopya değerlendirmesi yapmaktadır.

Katılımcıların, yüzme, atölye çalışmasına katılmak, hazırlıksız konuşma ya da tartışmalarla, doğa yürüyüşü, yoga ya da meditasyon yaparak, şarkı söylemek, dans etmek gibi performatif etkinliklerde bulunarak ya da diğer performansları seyrederek, vücut boyamak gibi zamanlarını bir dizi spontan aktivite ile harcamak konusunda özgür oldukları ConFest, her yıl binlerce insanı biraya getirerek öteki olana ve çevreye saygı duymak, farklılıklara hoşgörülü olmak misyonu ile gerçekleştirilmektedir. ConFest'te bu anlamda tam anlamıyla alternatif bir yaşam tarzı sunulmaktadır. Bu nedenle St. John'a göre ConFest; "[a] alternatif bir kültürel heterotopya, çeşitli bütünleşmiş ve rekabetçi yeni kabileler ve kimlik grupları tarafından işgal edilen performans alanlarının bir matrisi, ve; [b] *eşiklilik cisimleştirmesinin* bir alanı- suç oluşturan duygusallık ve maddi sosyallikten zevk kaçışıdır" (2001: 48).

Confest gibi hemen tüm sanat festivalleri alternatif bir yaşam tarzı sunması ile bir heterotopya gibi işlemektedir. Örneğin *Yanan Adam* (Burning Man) pek çok açıdan heterotopya kavramıyla ile sıklıkla anılan popüler festivallerden biri olarak incelenmeye değerdir.



Resim 3.5.9. *Yanan Adam* Sanat ve Müzik Festivali, *Yanan Adam Heykeli*, 2013, Nevada, Black Rock Çölü

Dünyanın en çılgın sanat festivallerinden biri olan bu festival 1986 yılında Larry Harvey ve arkadaşı Jerry James'in tesadüfen bir araya geldikleri yirmi kişilik bir grup ile San Francisco, Baker Beach'te buluşarak, istediğince çıldırma girişiminin bir sonucu olarak üç metrelik tahtadan yapılmış bir insan heykelini yakmasıyla başlamıştır. Yakma eyleminin enerjisi ve etkisi ile grup her yıl buluşmayı tekrarlama kararı almıştır. Sonraki yıllarda katılımcıların giderek artmasıyla festival her yıl gerçekleşerek geleneksel bir hâl almıştır. 1990 yılına kadar Baker Beach'te sürdürülen etkinlik, olumsuz eleştirel seslerin yükselmesi ile bu tarihten itibaren Nevada'daki Black Rock Çölü'nde yapılmaya başlanmıştır. Ufak çaplı bir karşı-kültür eylemi olarak başlayan Burning Man ilk ortaya çıktığı günden itibaren tüm dünyadan sanatçıları ve devrimcileri bir araya getiren büyük bir festivale dönüşmüştür.



Resim 3.5.10. Nevada, Black Rock Çölü'nde *Yanan Adam Festivali* için hilal şeklinde kurulmuş geçici kent

Festival her yıl Ağustos ayının son haftasında Amerika'daki *İşçi Bayramı* etkinliklerinden bir hafta önce düzenlenmektedir. Festival için her yıl ayrı bir tema belirlenmektedir. Bu sıradışı festival için çölde karavanlar, yerküreyi modelleyen kubbeler ve diğer pek çok geçici yapılardan oluşan ve alfabetik isimli sokaklardan

oluşan hilali andıran geçici bir kent kurulmaktadır. Hilalin ortasında ve çevresinde *playa*¹² olarak adlandırılan bölümler bulunmaktadır. Festivalin odak noktası olan tahtadan adam heykeli ve bu heykelin etrafında teması önceden belirlenerek festival için hazırlanmış çoğunlukla interaktif sanat projeleri hilalin ortasında yer almaktadır. Kent ve bu alanın dışındaki çöl arazisi boşluğa yayılmış başka geçici yapılar, değişik icatlar, makineler, devasa sanat yapıtları ve sanatsal mobil işler yer almaktadır. Bir açık hava müzesini andıran bu mekân tasarımı festival ile heterotopya arasında bir ilişki kurulmasını sağlayan önemli bir ayrıntıyı oluşturmaktadır. Fortunati Joseph Beuys'un *sosyal heykel* kavramından ilhamla festival mekânının bu heterotopik karakterini aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Burada 'her bireyin gizli yaratıcılığının etkin mobilizasyonu ve sonra, bunu takiben bu bireysel yaratıcılığın toplam enerjisine dayalı geleceğin toplumunun biçimlendirilmesi' olan Beuys'un sosyal heykel kavramını görmekteyiz. Beuys toplumu ve sanatı eşanlamlı olarak görmüş ve onların daha fazla demokratikleşmesi için çalışmıştır. Uluslararası Bağımsız Üniversite yanında, Alman Öğrenci Partisi'ne (1967) de katkıda bulunmuş, bunların hepsini heykel çalışmaları olarak saymıştır. Yanan Adam hem bir olgu hem de toplum olarak yaratıcılığın merkezi özellik olduğu bir heterotopya tanımına uymaktadır.

Ancak Yanan Adam'ın heterotopyası bir örnek kentlerin geleneksel ütopyik evrenselliğinden ve örnek yurttaş yaratan kapsayıcı düzenlemelerden uzaktır. Black Rock City'nin mekânsal tasarımı da erkek/kadın ve birey/toplum ikili kategorilerinde yeni bir ilişkiyi yansıtır. Arthur Şövalyelerinin Yuvarlak Masasında olduğu gibi [herkes eşitti], Black Rock City'de daireseldir (2005: 167).

Farkında olarak ya da olmayarak demokrasi ve eşitlik fikri üzerinden tasarlanan ve heterotopik ilişkiler kurulmasını mümkün kılan bu festival mekânı ayrıca "teknolojik ve sanayi sonrası toplumdan uzaklaştırılmış belirsiz bir bölge olarak olarak, içinde varolduğu zaman tarafından karakterize edilmiş bir *öteki* yerdir" (Clupper, 2007: 20).

¹² *Playa* kavramı, *kıyı* ya da *kumsal* anlamındaki İspanyolca sözcükten gelmektedir.



Resim 3.5.11. 2013 yılında Burning Man Festivali'nde yapılmış dev heykellerden biri

Aralıksız müzik ve sanat gösterileri eşliğinde katılımcıların yedi gün boyunca çöl şartlarına direndiği bu *geçici öteki yerde* neredeyse kirlilik, stres, beton yapılar gibi metropol insanının günlük yaşamına dair hiçbir ayrıntıya rastlanılmamaktadır. Amerikan ticari kültürüne bir tepki olarak festival bir hediye ekonomisi üzerine kurulduğu için para da kullanılmamaktadır. Çıplak dolaşma özgürlüğü de olan katılımcılar genellikle temaya uygun kendi yaratıcı tarzlarını yansıttıkları kostümler giymektedirler.



Resim 3.5.12. Burning Man Festivali'nden yaratıcı bir kostüm örneği



Resim 3.5.13. *Burning Man Festivali*, 2013

Çölde kurulan bu kentte katılımcılara tam anlamıyla sunulan özgürlük festivalin amacı ile uygunluk taşımaktadır. Çünkü festivaldeki amaç; genel toplumsal kuralların oluşturduğu engelleri ortadan kaldırarak, bireyi önemli kılmak ve bireyin sahip olduğu üretici güçleri aracılığıyla kendini radikal bir biçimde ifade etmesine ve duvarlarını yıkıp özgürleşmesine olanak tanımaktır. Bu anlamda bir dışavurum platformu haline gelen festivalde dans, şarkı, müzik performansları ve ortaya koydukları her türlü sanatsal üretim tarzı aracılığıyla kendini açığa vurmaktadırlar. Vermek istediği mesajı doğrudan ortaya koyan, karmaşık ve anlaşılmaz olmayan sanat ise bu özgürlük hareketinin bir parçası haline gelmektedir.

İşte bu genel yapısı itibarıyla bakıldığında, tıpkı Confest'te olduğu gibi Amerikan ticari kültürünü reddederek ve komünal tiyatro ve spontan interaktif performanslar gibi katılımcılar arasında radikal ifade etme biçimlerini cesaretlendiren Yanan Adam kültürü bir karşı kültürel heterotopya içinde gelişmiştir.



Resim 3.5.14. Geoffrey Farmer, *Çim Yaprakları*, 2012, kolaj

Günümüzde devasa sanat eserleri ve çok-katmanlı genel görünümü içinde tüm büyük ölçekli sergilerde de festivallerdekine benzer bir işleyiş görülmektedir. Akay, Lyotard'ın *insan-dışı* kavramından hareketle *Documenta 13* hakkında yazdığı yazısında bu işleyişi şöyle değerlendirmektedir:

1960'lı yılların felsefi düşüncesi içinde Althusser ile başlayan ve Deleuze, Derrida ve Foucault ile devam eden bakış sonunda sanatlara da sirayet etmiş durumda. Sorunlarımız tabii ki hala insanlarla, onların yaşamları ve beslenmeleriyle, hava almaları ve teneffüs etmeleriyle ilgili olmaya devam etmekte; ancak asıl olan eko-sistemin bozulduğu bir ortamda insan merkezli bir dünyanın imkânsız olmaya başladığının fark edilmesi. Hayvanlar, yaratıklar, canavarlar, cinsel sapkınlıklar, gündelik yaşama ait durumlar, denizlerde nefes alamayan canlıların akvaryumlara konulması, bilim-kurgu dünyasının bir tür heterotopya olarak işlerlik kazanması günümüz sanatlarının eğilimlerini göstermekte.... . Hümanist bir bakıştan daha çok, bitki ve hayvanın insan ile bileşkeye girdiği, eko-sistemin öne çıktığı bir dünya, Documenta 13'te gösterilen eserlerde temel eksenini oluşturmaktadır. İnsan-sonrası bir dünyanın şekillendiğini; daha doğrusu, tabiatı zapturapta almaya çalışan/almış insanın geride bırakıldığı, insan merkezli olmayan bir dünyaya doğru gittiğimizi gösteren sergi, böylece yeni bir eğilime dokunmakta (Akay, 2012: <http://resmigorus.blogspot.com/2012/07/documenta-ve-kasselde-yeni-egilimler.html>).

Geoffrey Farmer'ın *Documenta 13*'te çeşitli malzemeler kullanarak oluşturduğu kolajı *Çim Yaprakları* heterojen nitelikteki görsel öğelerin biraraya gelmesi açısından bu düşünceyi yansıtan iyi bir örnektir (Bkz. Resim 3.5.14).

Tüm bu değerlendirmeler gösterir ki, toplumda özel bir tanıma karşılık gelen heterotopya kavramı ile sanat arasında bugün içinde bulunduğumuz şartlara göre kendiliğinden şekillenen ve açık seçik görülebilen bir bağlantı vardır. Sanatta geçici eylem biçimleriyle birçok farklı kültürün uyum içinde bir araya geldiği kurgusal mekanlar heterotopya olarak işlerlik kazanmakta ve farklılıkların birlikteliği sanatta yaratıcı sürece katkı sağlaması açısından bir olanaklılığa dönüşmektedir.

4. UYGULAMALAR

Tez kapsamında yapılan çalışmalarda heterotopya birkaç araştırma düzlemi üzerinden görselleştirilmiştir. Bu yapılırken çoğunlukla gazete, dergi, internet gibi çeşitli iletişim araçlarından elde edilen görüntülerden ve bana ait olan fotoğraflardan yararlanılmıştır.

Heterotopya kavramının kaynağında *farka* yönelik olan ilgi vardır. Bu nedenle farkın görülmesini kolaylaştırmak adına ağırlıklı olarak büyük boyutlu çalışmalar yapılmıştır. Boyutun tersine döndüğü durumlarda ise rengin renk değeri kullanılmış, zıtlıklara başvurulmuş ya da farkı açığa çıkarmak adına tuval düzlemine asgari düzeyde müdahale edilmiş ya da hiç müdahale edilmemiştir.

İzleyiciyle buluşma anında, ortamı ve süreci dile getirilmiş olarak kavram tuval üzerine akrilik, keçeli kalem ve boardmarker kalem kullanılarak görsel dilde aktarılmaya çalışılmıştır.



Resim 4.1. *Heterotopya*, 2013, tuval üzerine boardmarker kalem, 350 x 200 cm

Bu genel çerçeve içinde çalışmada temaya uygun olarak yapılan ilk görseli doğrudan kavrama gönderme yapan *Heterotopya* adlı çalışma oluşturmaktadır. Bu çalışmada biçim, kavramın olumlanmasına hizmet etmektedir.

Resimde, açık seçik bir şeye dikkat edilmesini zorunlu kılan bir fotoğraf çekilme eylemi görülmektedir. Bu eylem resimdeki heterotopik oluşumun gerçekliğine dair bir ispat olması bakımından çalışma açısından önemlidir. Çünkü; “bir fotoğraf, verili bir olayın gerçekleşmiş olduğunun su götürmez kanıtıdır. Çekilmiş olan resmin çarpıtılmış olması mümkündür, ancak her zaman için, o fotoğraftakine benzer bir şeyin mevcut olduğuna ya da olmadığına dair bir kanıya kapılmamızı sağladığı da açıktır” (Sontag, 2008: 5).

Resimde bu eylemi gerçekleştirmek üzere değişik pozisyonlar almış pek çok insan figürü ve asgari sayıda hayvan figürü göze çarpmaktadır. Figürlerin tek başına ve çevrelerindeki hayvan figürleri ve diğer nesnelerle konumlanma şekli ise onlara daha fazla anlam yüklenmesini mümkün kılmaktadır. Örneğin; resmin ilk yarısında sağda ayakta duran Uzakdoğu’ya ait figür heterotopya kavramının açığa çıkması bakımından sembolik bir değer taşımaktadır:

Derrida’da Batı sözmerkezciliğinin ‘akışını durduran’ Çin el yazısı, Foucault’da şeylerin Batılı düzenini allak bullak eden Çin bilgeliği, Kristeva’yı alternatif kişiliğiyle çeken Çinli Kadın, Barthes’ta ‘bir fark, bir mutasyon, simgesel sistemin düzeninde bir devrim olasılığını’ temsil eden Japonlar, Deleuze ve Guattari için göçebeliliğin kapitalist bölgeselliği kesen öteki alanı, Baudrillard için meta değişimi düzenimize dadanan öteki simgesel değişim toplumu vb.”ni ifade etmektedir (Foster, 2009: 266).

Dolayısıyla çalışmada bu ve benzer özelliklere sahip diğer figürler, ötekiliği, değişimi, dönüşümü ve farklılığı temsil etmesi ve heterotopyayı *ötekiliğin mekânı* olarak tanımlayan yaygın görüşü desteklemesiyle önem kazanmaktadır.

Öte yandan çalışmada *ötekilik* vurgusu sadece bu figürlerle sınırlı değildir. Yüzleri olmadan görselleştirilen diğer figürler de kimliksizliğe gönderme yapan bu özellikleriyle ötekilik vurgusunu güçlendirmektedirler.

Parçadan bütüne doğru gidildiğinde ise; insan figürlerinin günlük yaşamda çok alışkın olmadığımız giyim tarzları grubun marjinal bir topluluk olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Foucault’ya göre; marjinalleşmiş bireyler ve gruplar;

toplumun dilini [farklı bir tonda olsa bile] konuşur, toplumun değerlerinin çoğunu paylaşır, gerekli toplumsal ve ekonomik rolleri oynarlar. Aynı

zamanda da, bir çoğumuzun aksine, sürekli olarak toplumun sınırlarında dolanırlar. Bu, iki nedenden birine ya da ikisine bağlıdır: yaşamları toplumun temel görünüşünün değerlerine karşıt değerler yoluyla tanımlanabilir [homoseksüelleri, standart olmayan dinlerin üyelerini, Batılı olmayan kültürlerden gelen göçmenleri düşünün] ya da gönençleri temel çizgideki grupların gönenci karşısında dizgeli bir biçimde ikinci planda kalan bir gruba ait olabilirler [göçmen işçileri, gecekondlu mahallelerinin çocukları, sokaklarda dolaşan fahişeleri, hapishanelerdeki mahkûmları düşünün] (Gutting, 2010: 129)

Resimde görülen topluluk bu özelliklerden bir ya da birkaçına sahip olma olasılıkları ile heterotopyalardaki ötekiliğin sınır deneyimine yakın durmaktadırlar. Grubu oluşturan figürlerin birbirleriyle olan fiziksel teması ise yine heterotopyalara özgü bir iletişim şekline gönderme yapmaktadır. Sennet'e göre "Dokunma duyusu yoluyla yabancı bir şeyi ya da birini hissetme riskine gireriz" (s.14). Böyle olumlu bir örneği oluşturduğu durumlarda heterotopyalarda öteki ile iletişim dışlama yoluyla değil, hoşgörü ile içeri alma şeklinde kurulmaktadır. Daha öncede belirttiğimiz gibi egoların olmadığı bu yerlerde hiyerarşide yoktur. Nitekim resmin ön planında sağda yerde taç takmış olarak betimlenen figürün aldığı pozisyon hiyerarşiyi hükümsüz kılan mantığın bir yansıması olarak görselleştirilmiştir.

Çalışmada insan figürlerinden sonra algıyı en çok meşgul eden ve çok çeşitli anlamlarda karşımıza çıkan ikinci öğeyi ise hayvan figürleri oluşturmaktadır.

Çalışma dikkatle incelendiğinde; resmin sağ alt köşesinde bir köpek, resmin üst orta yarısında bir maymun ve resmin ikinci orta yarısında, altta bir civciv olmak üzere resmin kompozisyonunda bir üçgen oluşturacak şekilde konumlanmış hayvan figürleri yer almaktadır. Bu hayvan figürleri hem maddi fiziksel bir öğe olarak, hem de sembolik değerleri dikkate alınarak görselleştirilmişlerdir. Bu hayvanlar dikkatli bir biçimde incelenirse, her iki durumda da kavrama hizmet ettikleri görülmektedir. Örneğin köpeğin resim içindeki konumu, duruşu onun sıradan bir hayvan figürü olmadığını göstermekte ve diğer hayvan figürlerinden, daha ehil olan görüntüsüyle ayrılmaktadır.

İnsan figürleriyle temas halinde olmasına rağmen, egzotik bir diyara ait olan maymun ise, böyle düşünüldüğünde topluluktan ayrık durmaktadır. Dolayısıyla bu iki hayvan figürü, farklı zaman ve mekânların biraraya getirilmesinin sembolik

bir görünümünü üstlenmekte ve eşanlılığın mekânı olan heterotopyayla özdeşleşmektedir.

Tıpkı köpek ve maymunda olduğu gibi civciv de çalışma da maddi fiziksel gerçekliğiyle içeriği zenginleştirirken, bu gerçekliğinden ayrı olarak sembolik bir anlam da kazanmaktadır. Çünkü konumu itibariyle ters durduğu (tacı olan) figürle birlikte değerlendirildiğinde resimdeki hiyerarşiyi hükümsüz kılan bir sembole dönüşmektedir. Öte yandan resimdeki bir başka özellikte aynı amaca hizmet etmektedir. Bu ise resimde biçimleri oluştururken kullanılan *çizgi*dir. Benzer şekilde her yerde kullanılan tek çizgi hiyerarşik perspektif kalıplarını kırarak resimde demokratik bir araca dönüşmektedir.

Resimde heterotopya düşüncesini güçlendiren bir diğer ve belki de en önemli olgu ise mekândır. Resme genel olarak bakıldığında, figürlerin arka planları boş bırakılmış, böylelikle çevrelerini saran zaman ve mekân hakkındaki hiçbir ipucu kalmamıştır.

Heterotopyanın olumlu anlamda bir *özgürlük mekânı* olduğu düşünülerek, resimde bilinçli olarak, mekân özgürlük adına soyutlanmış ve bir tehdit olmaktan çıkarılmıştır. Çalışmadaki görsel öğelerle ilişki kurarak onların sosyo-kültürel anlamı hakkında yeniden düşünme imkânı veren bu resimde mekân izleyicinin hayâl gücüne bırakılmıştır.

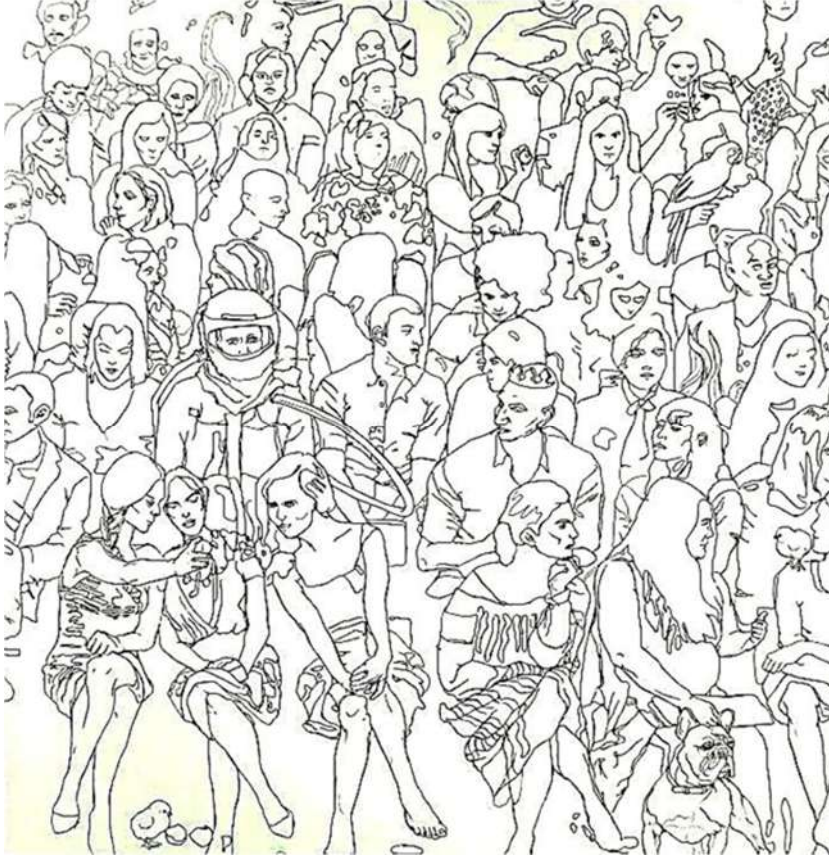


Resim 4. 2. *Heterotopya II*, 2014, tuval üzerine boardmarker kalem, 600 x 200 cm.

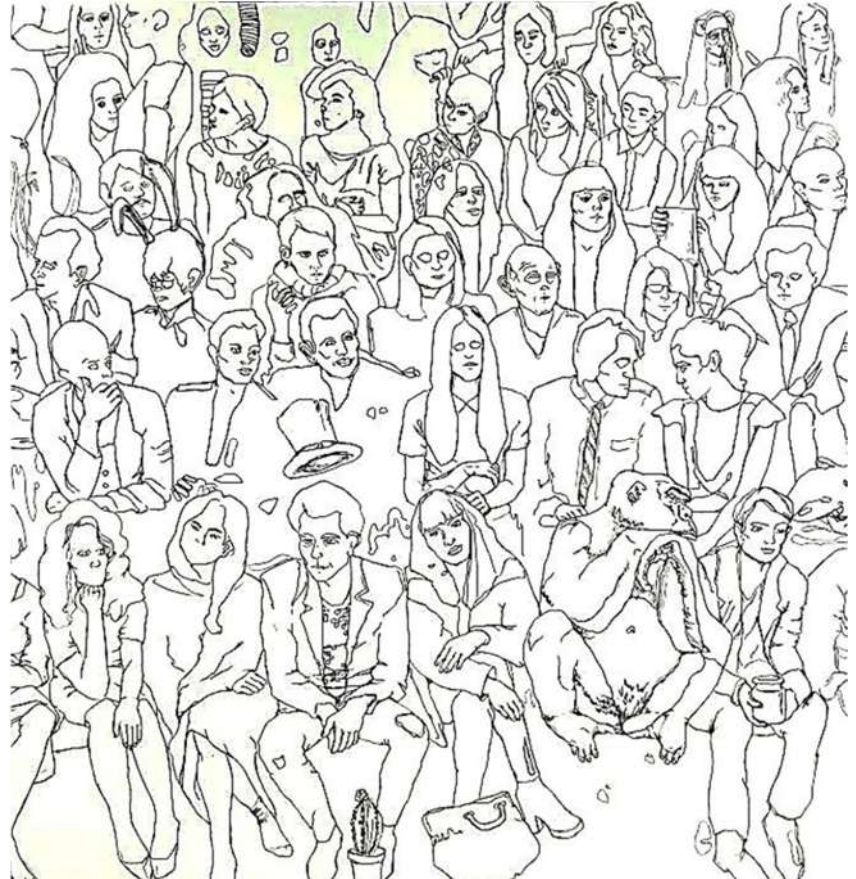
Figür betimlemelerinden mekân tasarımına kadar heterotopyayla ilişki kurabileceğimiz bir diğer çalışmayı ise *Heterotopya II* oluşturmaktadır. İlk resimdekine benzer şekilde bu resimde de heterotopya kavramına ilişkin olarak insan-hayvan-nesne oluşların meydana getirdiği ayrık ögelerin yan yana gelmesinden kaynaklanan pek çok görsel tutarsızlık bulunmaktadır. Öyle ki izleyicinin gözü; farklı görsel veri biçimleri ve çeşitleri üzerinde sürekli olarak dolaşmakta ve en nihayetinde farklı olana kaymaktadır. Bu nedenle resimde öne çıkan öğelerin izleyicinin algı ve ilgi derecesine göre değişkenlik gösterebileceği düşünülmektedir.



Resim 4.3. Resim 4.2'den ayrıntı



Resim 4.4.
Resim 4.3'den ayrıntı



Resim 4.5.
Resim 4.2' den ayrıntı

Bir görsel çözümleme yapmak adına insan figürleri temel alındığında, her yaştan, değişik fiziksel özelliklere sahip, giysilerine bakıldığında resmî ve gayriresmî hâllerde pek çok insanın resimde biraraya geldiği tuhaf bir topluluk göze çarpmaktadır. Tuhaf nitelemesinin ardında bu toplulukta günlük yaşamda sıkça rastladığımız insanların yanı sıra, sıradışı fiziksel nitelikleri olan insanların olmasıdır. Geyik kafalı insan vücutlu figür, kafasına kese kağıdı geçirmiş olan kadın ya da erkek, elindeki kaktüse dikkat kesilmiş en ön sıradaki kadın figürü, astronot kılığındaki erkek figürü, kafasında taç bulunan orta yaşlı bir adam, harikalar diyarından gelmiş bir tavşan adam, şapkası boşlukta salınan genç adam, elindeki boş kavanozu özenle tutan adam vb. gibi.

Bu figürlerin her biri çalışma açısından farklı anlamlar taşımaktadır. Geyik kafalı insan vücutlu figür bir hayvan-oluşa gönderme yaparken, kesekağıdı farklı duygusal verilerin varlığına dair bir kurgusal araç olarak görselleştirilmiştir (Bkz. Resim 4.3). Başında taç bulunan adam iktidarı sembolize etmektedir, ancak bu topluluğun içinde sıradan insanlarla aynı koordinatlarda görselleştirilerek gücü hükümsüz kılınmıştır (Bkz. Resim 4.3). Astronot ise bedenlerin bağamlarından ayırt edilmelerinin olanaksız olduğu noktaları ihmal etmenin bir göstergesidir, bir anlamda bu kıyafet dünya üzerinde muhalif bir nesne ya da araca dönüşmektedir (Bkz. Resim 4.4). Resmin son bölümündeki diğer unsurlar, şapkası uçan adam, tavşan kulaklı adam ve boş bir kavanozu özenle tutan adam ise gerçeküstü ama maddi fiziksel varlıklarını normal olan ile onaylatan figürler olarak resim düzlemindeki temsili heterotopyaya dahil olmaktadır (Bkz. Resim 4.5).

Organik bir varlık olarak bitkiler ise resimde tekinsiz bir atmosfer oluşturmaktadır. Özel olarak saksı içindeki kaktüsler ise bir yandan çöl estetiğine vurgu yaparak resmin olası mekânlarından birine dair bir ipucu verirken, heterotopik mekânın göçebe ve geçici olanla ilişkisine de gönderme yapmaktadırlar.

Resimdeki hayvan figürleri ise, konu bakımından diğer nesnelerle ilişkileri bağlamında çeşitli anlamlar taşımaktadır. Bir kurukafayla yakın mesafede duran civcivler yaşam ve ölümün temsilidirler. Bu dirimsel imgeler resimde ölüm fikrini güçlendirmektedir. Ölüm fikri burada Foucault'nun ilginç bir heterotopya örneği

olan mezarlıklara, bir başka ifadeyle kentin dışında öteki mekânlara gönderme yapmakta ve kavramsal olarak ölüm bu resmin bir ögesini oluşturmaktadır. Civcivler ve kurukafayla aynı durumdaki köpek ise duruşu ve bakışı ile resimdeki tekinsiz bir durumu yansıtmaktadır. İnsan figürleriyle aynı düzlemde oturan goril ise insan merkezli bir evrenin olanaksızlığını vurgulamaktadır.

Genel görünümüleri itibariyle resimdeki figürlerin ortak tek yanları belirgin olarak oturur vaziyette olmalarıdır.

Hem bir eylem, hem bir eylemsizlik halini çağrıştıran *oturma* pek çok anlama gelebilmektedir: “yalnızca oturmak, geleneksel olarak, oturana bir uygar, yerleşik yapı atfeder. ‘Patates Yiyenler’, ‘Kağıt oynayanlar’, ‘Balkondaki majalar’ tarihselleştirilebilir, yani kolayca yeniden üretilebilir bir durum almak için her türlü gerginliği bırakmışlardır (Francalanci, 2012: 87).

Oturma biçimleri ise çoğu zaman bir kimliğin göstergesi haline gelebilmektedir:

oturmuş olmak geçici, anlık olarak sabit olmaktır; vücut büzülme sırasında bazen dar açılar haline gelen [...], çoğu zaman kucaklamak için açılarak genişleyen [...] bir dizi dik açıyla katlanmış. Dinlenmekte olan vücudun durumu ve konumu iki karşıt uç, yani Doğuluların divanının [...] yatay tatlılığı ile vücudun bir parçalara ayırma ve dik açılar oyununa hazır olmasını öngören Batılı oturma biçiminin sertliği arasında bulunur (Francalanci, 2012: 87-88).

Dolayısıyla resimde oturma şekliyle batıya özgü, anlık bir heterotopya görselleştirilmiştir. Oturma eyleminin bu dinginliği ise hemen hemen çizilmemiş mekânı haritalandıran resimdeki tüm formlara karşı estetik ve kavramsal olarak gerilim yaratan *tank* imgesiyle altüst edilmiştir.

Özetle, insan, hayvan, bitki ve nesne imgeleri kullanılarak ötekinin fantezi kurguları üzerinden üretildiği bu resimde heterotopya ayrıcalıklı bir estetik uzam oluşturularak görselleştirilmiştir.



Resim 4.6. *Heterotopya III*, 2014, tuval üzerine keçeli kalem ve akrilik, 350 x 200 cm

Böyle ayrıcalıklı bir uzamın görselleştirildiğı konuya ilişkin bir diğerk çalışma ise *Heterotopya III*' tür. Aynı adlı bir önceki çalışmada olduğı gibi bu resimde de heterotopya kavramının açığa çıkarılmasına hizmet eden gerçek ve fantastik dünyalara ait pek çok öge vardır. Genel görüntüleri içinde bu ögeler farklı dünyalara, zaman ve mekâna, farklı iklimlere ait olduklarını düşündüren insan figürlerinden, ehlileştirilmiş ya da yabanıl hayata ait olan hayvan figürlerinden ve insana hizmet eden ya da etmeyen çeşitli nesne/araçlardan oluşmaktadır. Bunların bir kısmını oluşturan tank, köpek, kaktüs gibi ilk resimde de tekrarlanan ögeler bu resimde de aynı anlamlarıyla yer almaktadır.



Resim 4.7. Resim 4.6'dan ayrıntı

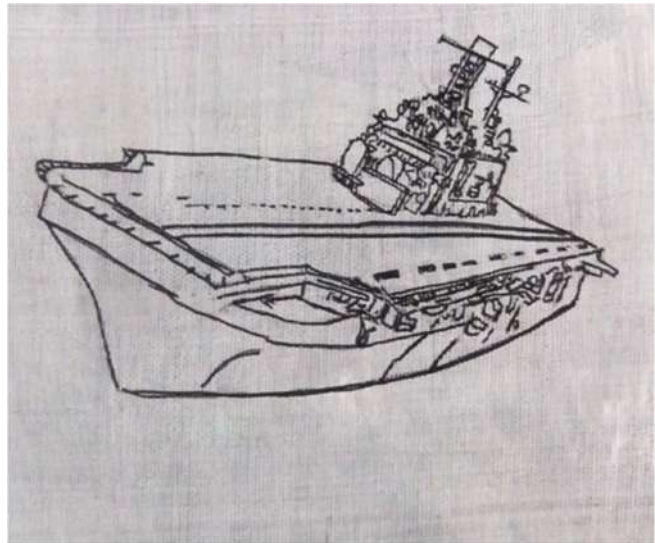


Resim 4.8. Resim 4.6'dan ayrıntı

Resmin kurgusu içinde tüm bu heterojen öğeler eşzamanlı olarak algılanmaktadır. Kategorileri hükümsüz kılan biçim ve içeriğin sentezi ise her bir öğeyi ilgi çekici ve dikkate değer hale getirmektedir. Bu nedenle resimde özel anlam taşıyan bazı öğeler üzerinde durmak gerekmektedir. Örneğin Resim 4.7 ve Resim 4.8'de görülen figürler sıradan figürler değildir, Gezi Parkı olaylarından aşına olduğumuz figürlerdir. Resimde bu ve benzeri figürler gerçek dünyaya ait oldukları kanıtlanan varlıklar olarak resimdeki yerlerini almışlardır. Ayrıca bu figürlere zıt olarak resimde bir temsil alanından başka bir temsil alanına transfer edilen sinematik figürlerde bulunmaktadır.



Resim 4.9. Resim 4.6'dan ayrıntı



Resim 4.10. Resim 4.6'dan ayrıntı

Resim 4.9'da görülen ayna temsili ise, Foucault'nun ayna metaforuna bir göndermedir. Foucault'nun heterotopyaya ilişkin en mükemmel örnek olarak gördüğü gemi ise, kurgu içinde tuvalin maddi fiziksel sınırına yakın durmasıyla sembolik bir anlam taşımaktadır (Bkz. Resim 4.10).



Resim 4.11. *Resim 4.6'dan ayrıntı.*

Balerinler ve heykeller gibi görseller ise resmin heterotopik kurgusu içinde referans ettikleri sanatı vazgeçilmez bir öğeye dönüştürürken heterotopyaları üretken bir yer haline getirmektedir.



Resim 4.12. Resim 4.6'dan ayrıntı



Resim 4.13. Resim 4.6'dan ayrıntı

Resim 4.12 ve 4.13'de yer alan figürler ise, heterotopyalardaki cinsiyet özgürlüğüne ve sonsuz sayıda cinsiyet olduğuna gönderme yapmaktadırlar. Bunun dışında resimdeki pek çok karnavalesk öge ise şenlik kipindeki geçici heterotopyalardan esinlenerek kompozisyona dahil edilmişlerdir (Bkz. Resim 4.14 ve 4.15).



Resim 4.14. Resim 4.6'dan ayrıntı

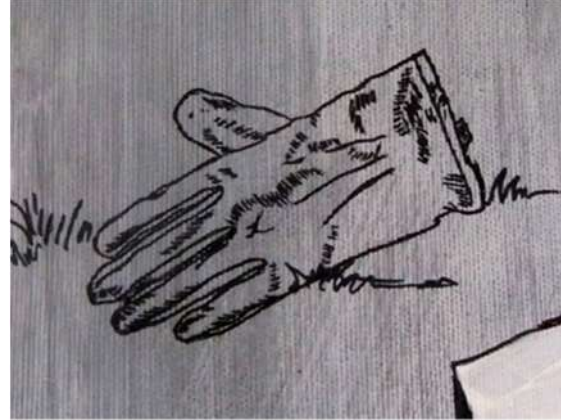


Resim 4.15. Resim 4.6'dan ayrıntı

Resim 4.16' daki gibi fantastik öğeler ise, gerçek olanın varlığını onaylamak üzere kurguda yerlerini almışlardır. Eldiven gibi nesneler ise bir büyüteç kullanılmış gibi görselleştirilerek doğaüstü bir tasvirin genel havasını kazanmışlardır (Bkz. Resim 4.17).



Resim 4.16. *Resim 4.6'dan ayrıntı*



Resim 4.17. *Resim 4.6'dan ayrıntı*

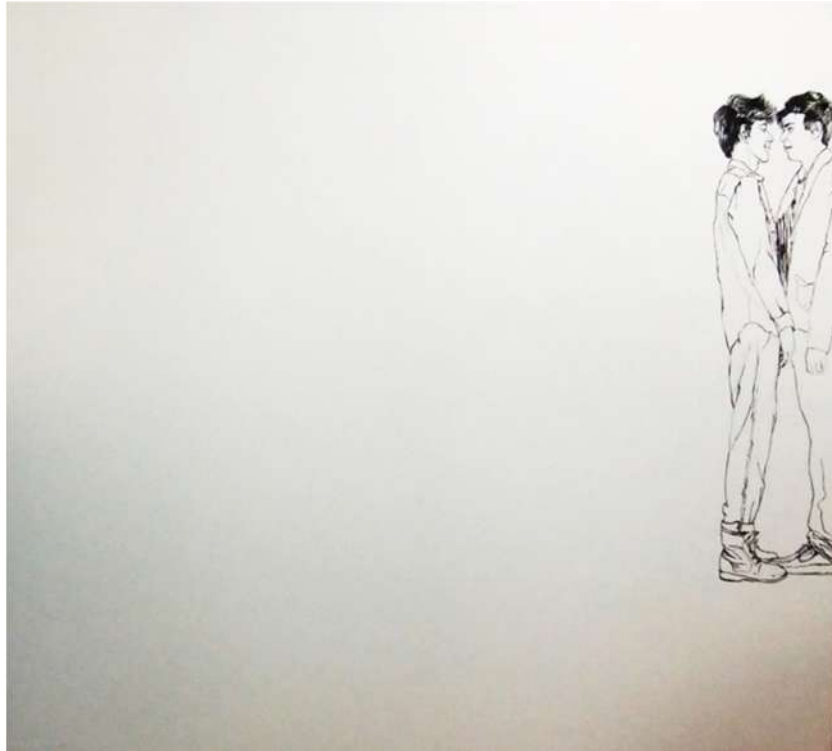
Çözümlemesi yapılmayan diğer tüm jest ve mimikleriyle insan figürleri ve diğer öğeler resmin kurgusu içinde bu içeriklerden biriyle karşımıza çıkmaktadır. İşte farklılıkların biraya geldiği bu melez görüntü heterotopyanın kendisini oluşturmaktadır. Resim bu öğelerle bir tür mikrokozmoz oluşturma fikri üzerinden kurgulanmıştır.

Bu mikrokozmoz içinde resimde dikkat çekici bir diğer öğeyi tüm insan ve hayvan figürlerini, bitki ve nesne/araçları geriye atarak optik algıyı ilk anda ele geçiren değişik hacimdeki ve ölçekteki dev kütleler oluşturmaktadır. Bu kütlelerin bazılarının üzerinde yer alan delikler ise bir gözetleme eylemini akla getirmektedir. Burada iktidarın gözetleme eylemine dayalı bir denetim mekanizması olarak tasvir edilen *panoptikon* metaforuna bir gönderme vardır. Bir bütünün parçaları gibi duran bu kütleler resmin düzleminde başka bir varoluşsal boyut oluşturmaktadır. Karşıt renklerde görselleştirilerek vurgusu artırılan bu kütleler resimde bazen boşlukta salınıyor gibi bir izlenim uyandırır da diğer biçimlerle kurdukları ilişki ile bazı yerlerde ve özellikle tuvalin üst sınırlarında birer mekânsal koordinata dönüşmektedirler. Bu kütlelerin izleyiciye ilettiği mesaj ise hâkim bir tavrın, yasanın, yerleşik bir düzenin parçalanarak hükümsüz hâle getirilmesi ile ilgilidir. Hatta gözetleme delikleri dikkate alındığında bu kütleler iktidar mekanizmasının ve

bu mekanizmanın bireyler üzerindeki denetiminin yıkılması olarak kavramsallaştırılabilir.

Resimde genel olarak bu kütleler dışında heterotopik uzamdaki tüm öğeler için renk skalasını grinin tonları oluşturmaktadır. Siyah ve beyaz rengin aksine estetik ve kavramsal olarak gerilimi azaltan bu renk değeri, psikanalitik açıdan resimde heterotopik mekânlarda varoluşsal olarak denk olmaya ve uzlaştıracı bir tavra dikkat çekmek üzere kullanılmıştır. Her biri ayrı anlam taşımasına ve farklı olmasına rağmen kütleler dışında resimdeki öğelerden hiçbirisi öne çıkmamaktadır. Öte yandan heterojen öğelerin eş zamanlı algılandığı bu resimde yer yer görünen mavi-yeşil ve pembe renkler ise izleyicinin zihnini uyararak dirimsel bir amaca hizmet etmek üzere resimde kullanılmışlardır.

Hayal gücünün gerçek ile karışımından meydana gelen bu resim tüm bu genel özellikleri dikkate alındığında zaman ötesi bir deneyim sunmakta ve ayrık öğelerden oluşan olası varoluşsal kombinasyonları biraraya getirerek heterotopyaya yakın durmaktadır.



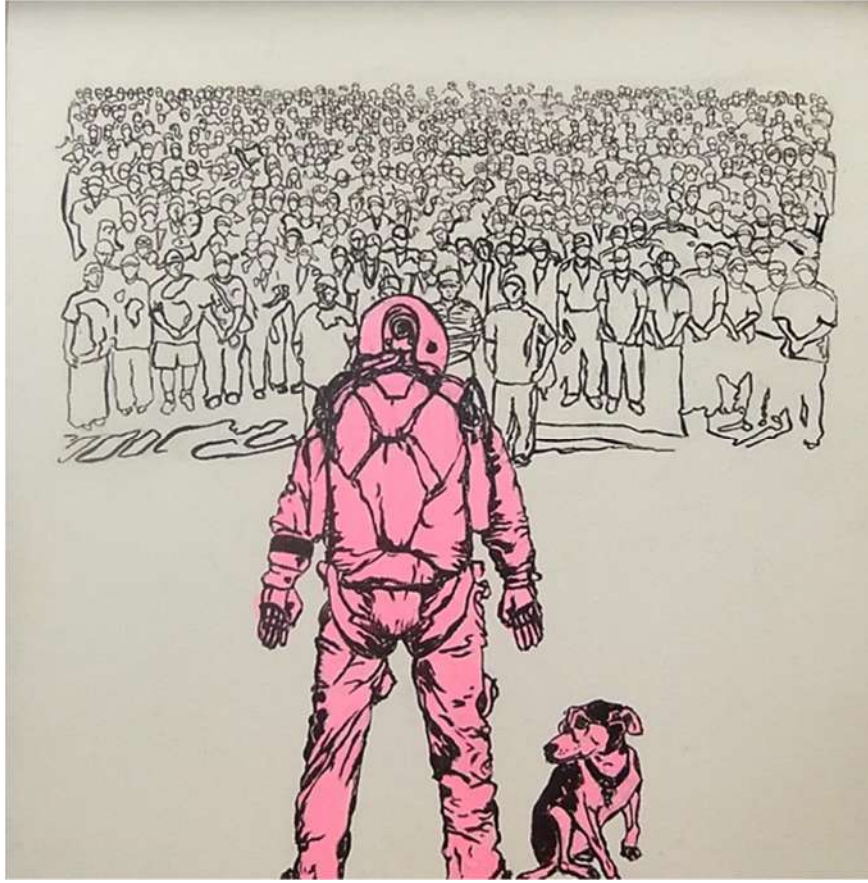
Resim 4.18. *İsimsiz I*, 2014, tuval üzerine akrilik, 200 x 200 cm



Resim 4.19. *İsimsiz II*, 2014, tuval üzerine akrilik, 20 x 10 cm

Kavramla ilişki kurulmasını mümkün kılan diğer resimler *İsimsiz I* ve *İsimsiz II*'dir. Diğer resimlerden farklı olarak bu resimlerde heterotopyanın kendisi değil heterotopya içerisinde yer alabilecek olası figür kombinasyonlarından ikisi canlandırılmıştır. Genel olarak incelendiğinde Resim 4.18'de yakın bir temas içinde bulunan iki erkek figürünün müdahale edilmemiş bir resim düzleminde görselleştirilerek bilindik cinsiyet kalıplarının çok dışında bir hal sergilediği görülmektedir. *İsimsiz II* olarak adlandırılan ikinci resim ise, tek bir varoluşsal durumu açığa çıkarırcasına kadın ve erkek yüz hatlarını birleştirerek cinsiyete özgü bir rol karmaşasına gönderme yapmaktadır. Arka planda görselleştirilen perde ise bu karmaşanın gerilimini artıran bir rol oynamaktadır.

Genel görünüşleri ile bu figürler heterotopyaların birer parçalarıdır ve tamamlanarak ya da tamamlayıcı unsur olarak heterotopyayı oluşturmaktadırlar. Çalışma açısından ise belirgin olarak cinsiyete özgü bazı kodları yansıtmaları ve heterotopyalara dahil oldukları anlarda cinsiyet özgürlüğü vurgusunu güçlendirmeleri ile önem kazanmaktadırlar.



Resim 4. 20. *Karşılaşma*, 2014, tuval üzerine akrilik ve keçeli kalem, 40 x 40 cm

Konuyla ilgili bir diğer resim ise *Karşılaşma*'dır. Küçük boyutlu bu resimde kompozisyon oldukça kalabalık bir insan topluluğundan ve resmin alt uç sınırında resmedilmiş bir insan ve hayvan figüründen oluşmaktadır. Kompozisyonu oluşturan bu öğelerden her biri farklı karakteristik ve görsel özelliklere sahiptir. Toplulukta belirgin olarak görülen özellik büyük çoğunluğun ellerini önünde kavuşturmuş olmasıdır. Beden dilinde bu hareket zihinsel ve fiziksel iletişimin önüne set oluşturarak diyalogtan kaçınma mesajı vermektedir. Görsel olarak homojen bir topluluk resmedilmek istendiğinden bu topluluğun içine fark ve farklı olana dair hiçbir gösterge yerleştirilmemiştir. Çünkü burada amaç farklı olanı, vurguyu onu açığa çıkaracak zıt bir durum içinde görselleştirmektir.

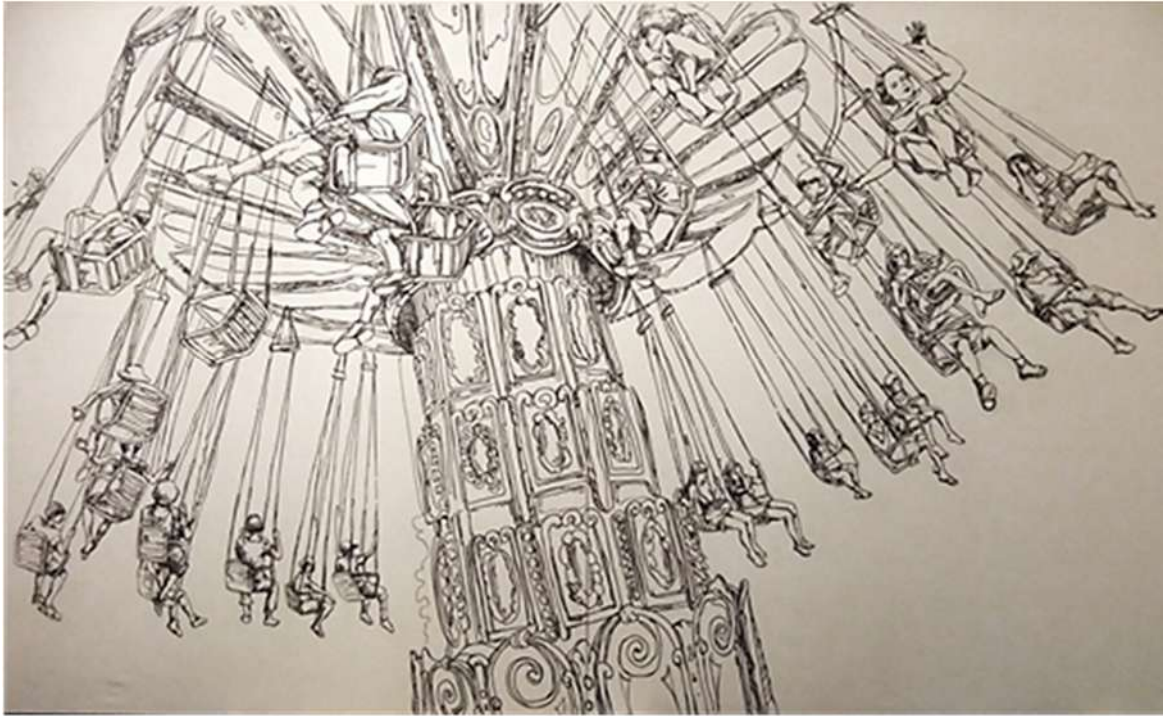
Resimde farklı olanı oluşturan ise, bir fon gibi işlev gören topluluğun önünde duran erkek figürü ve köpektir. Üzerinde özel kıyafetleri olan figürün arkası izleyiciye dönük olarak betimlenmiştir. Figürün bir düelloya hazırlanırcasına homojen

topluluk karşısındaki bu duruşu resmin düzleminde estetik bir gerilim yaratmaktadır.

Köpek ise başıyla gövdesinin yönü tuvali kesen iki diyagonal olacak şekilde görselleştirilmiştir. Bilindik renklerle görselleştirilmemesi onu gerçeküstü bir varlığa dönüştürmüştür. Evcilleştirilmiş olduğunun bir göstergesi olan tasmayla birlikte köpek resimdeki sosyo-kültürel düzey hakkında da bir bilgi vermektedir.

Tuvalin küçük boyutlu olması ve farka yönelik vurgunun dar alanda sadece çizgisel olarak zayıf kalabileceği düşüncesi içinde resimde rengin renk değerine başvurulmuş ve iki figürde böylelikle daha görünür kılınmıştır.

Bu resimde de diğer resimlerde olduğu gibi farka yönelik ilgi üzerinden heterotopya işlerlik kazanmıştır.



Resim 4.21. *İllüzyon*, 2014, tuval üzerine boardmarker kalem, 350 x 200cm

Diğerlerinden farklı olarak *İllüzyon* olarak adlandırılan resimde ise belli bir açıdan insanlığın uçma fantezisi ile ilgili ütopyasına hizmet eden, geçmişte de mahalle aralarında sıkça seyyar örneklerine rastladığımız ve ritmi basitçe tekrarlayan basit

bir eğlence aracı görmekteyiz. *Zincirli sandalye* ya da *salıncak* olarak bildiğimiz bu araç çalışma içerisinde devşirildiği temalı parklara gönderme yapmak amacıyla görselleştirilmiştir. Çünkü temalı parklar heterotopya kavramıyla bir dizi eleştirel ağ kurulmasını mümkün kılmaktadır. Bu noktada ilk ilişki temalı parkların bir yanılsama heterotopyası olduğu fikri üzerinden kurulabilmektedir.

Günümüzde popüler bir eğlence mekânı olan temalı parklar, geri kalanın gerçekliğine vurgu yapmak adına hayali ve gerçek dışı bir yer, bir yanılsama mekânı olarak pazarlanır.



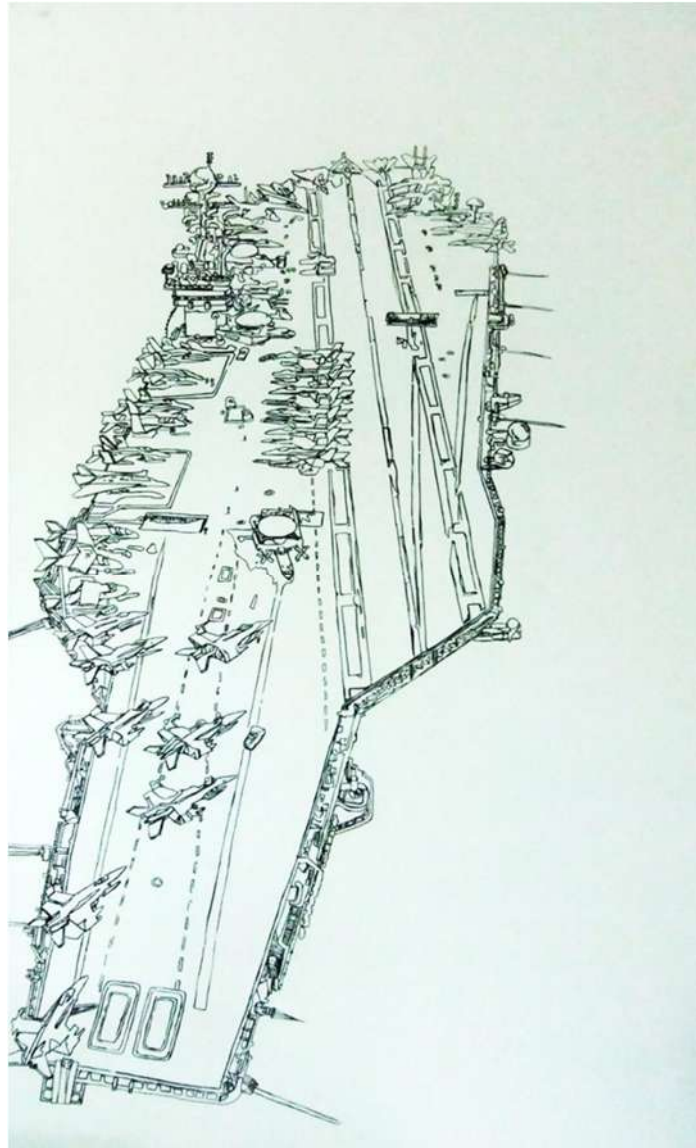
Resim 4. 22. Resim 4.21'den ayrıntı.

Resim 4.22'de görülen ve gerçeküstü bir imgeyi canlandıran ayrıntı bu yanılsama etkisine bir gönderme yapmak, izleyicinin gerçek ile gerçektışı arasındaki ilişkiyi yeniden sorgulamasını sağlamak ve resimde yanılsama karşısında uyarıcı bir etki oluşturmak amacıyla görselleştirilmiştir.

Hem bir aile gezisi için, hem de turistik bir gezi için ideal bir mekânı oluşturan bu alanlara girmek için belli bir giriş ücreti karşılığında ziyaretçilerine değişimden

ziyade rahatlama sunan alternatif sosyal düzenleme alanlarıdır. İşte kamusal alanın dilini kullanan alternatif yerler olmaları ise bu mekânları bir heterotopya haline dönüştürmektedir.

Üçüncü ve son nokta ise, temalı parkların coğrafi koordinatlarının onları ötekiliğin mekânı haline getirmesiyle ilgilidir. Sıklıkla bir kentin yakınlarında kurulan bu tür alanlar, bu konumları itibariyle ötekileştirilerek heterotopik mekânlarla özdeşleştirilmektedir.



Resim 4. 23. *İsimsiz III*, 2014, tuval üzerine boardmarker kalem, 350 x 200 cm

Foucault'nun kavrama ilişkin metninde (*Öteki Mekânlara Dair*) verdiği son ve en mükemmel heterotopya örneği *gemitir*. Bu nedenle son olarak çalışmada gemi imgesi çeşitli nesnel görünüşleri altında canlandırılmıştır. Foucault'ya göre;

geminin, kendi üzerine kapalı ve aynı zamanda denizin sonsuzluğuna terk edilmiş ve bahçelerde gizli en değerli hazineler uğruna limandan limana, bir rotadan diğerine, genelevden geneleve, kolonilere kadar giden, kendi başına mevcut, yüzen bir mekan parçası, yersiz bir yer olduğu düşünülürse, geminin, on altıncı yüzyıldan günümüze kadar niçin sadece elbette- iktisadi gelişmenin en büyük aracı değil [bugün bundan söz etmiyorum] aynı zamanda en büyük hayal gücü rezervi de olduğu anlaşılır. Gemi, mükemmel bir heterotopyadır. Gemisiz uygarlıklarda düşler kurur, maceranın yerini casusluk, korsanların yerini de polis alır (Foucault, 2005: 301-302).

Foucault burada *macera* ve *korsan* kelimeleriyle özel olarak korsan gemilerinden mi bahsetmektedir bilinmez ama Turhanlı'ya göre korsan gemileri burada heterotopya tanımlamasını tam olarak hak etmektedir. Açık denizde simgesel olarak siyah bayraklarıyla hiçbir devletin ya da imparatorluğun yasalarını tanımadıklarını ilan eden korsanların demokrasinin sembolü olduğu düşünülmektedir. Turhanlı bunun için tarihçi Marcus Rediker'den, denize açılmadan önce gemide yapılan demokratik sözleşme, kölelerin oy hakkının olması, kaptan yetkilerinin denetlenmesi gibi pek çok bilgi aktarmaktadır (http://www.birgunabone.net/writer_index.php?category_code=1275385070&news_code=1307449774&year=2011&month=06&day=07#.U2zey_I_vel).

Harvey "Foucault'nun gemiyle ilgili bu denemesinin temeline *kaçış* temasını yerleştirmektedir. Bu kaçış basit olarak ütopyaların yok mekânından ve hayal gücünü tutsak eden kural ve yapılardan kaçmaktır ve ötekinin kayıtsız şartsız kabul edilebileceği fiziksel mekânların inşa edildiği yerler bulabilmektir" (2006: 226).

Feride Çiçekoğlu bu kaçış temasını Reha Erdem'in *Korkuyorum Anne, A Ay, Kaç Para Kaç* adlı üç filmindeki ortak bir izlek üzerinden şöyle değerlendirmektedir.

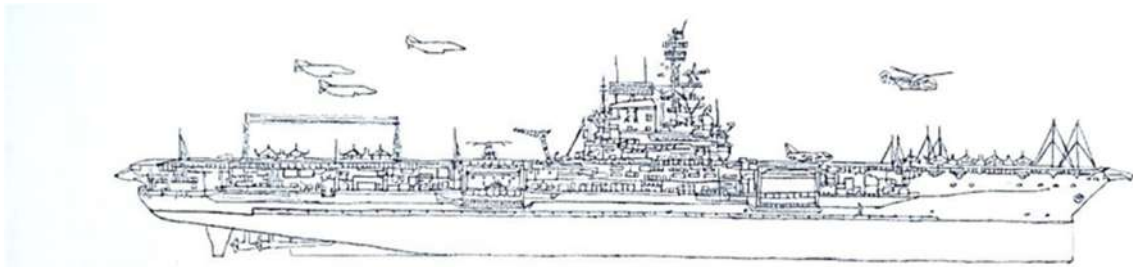
İşin güzeli, hiç de 'Foucault olsun!' diye yapmadığı halde, Reha Erdem'in şehrimizden süzdüğü korkuları İstanbul'daki sandal ve Şehir Hatları Vapuru ikilemiyle anlatma biçiminin, Foucault'nun teknesini hayatımızın göbeğine yerleştirivermesidir. Reha Erdem'in üç filminde de kahramanlar sandalla

denize açılırlar, geleneği kıran ama moderne geçemeyen bir şehir yaşamının sıkıştırılmışlık duygusundan kurtulmak için kendilerine ait bir 'öteki' mekân zamana kürek çekmeye çalışırlar. Şehir Hatları Vapuru ise korkuların kolgezdiği, ya gemi zabitanın, ya polisin bir iktidar, bir tehdit unsuru olarak tepemizde beklediği yüzer bir karabasandır (Çiçekoğlu, 2006: <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=873671>).

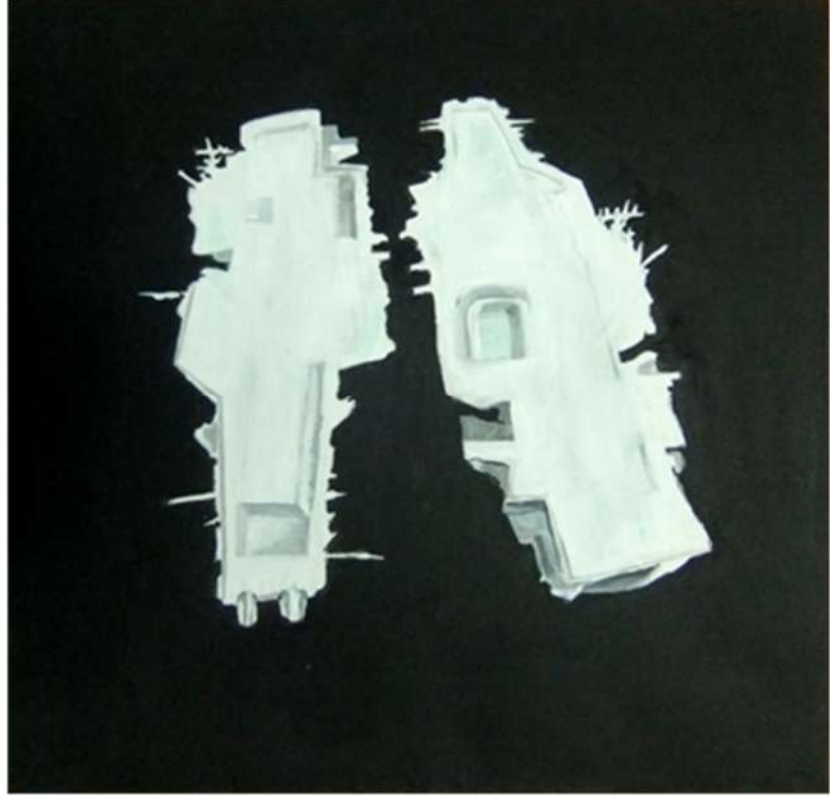
Sonuç olarak Çiçekoğlu için Erdem'in sandalı bir heterotopyadır.

İşte farklılıklarına dikkat çektiğimiz araçsal bir heterotopik izlek olarak *gemi* imgesi üzerinden çalışma da son olarak bir dizi büyük ve küçük boyutlu resim yapılmıştır. Bu çalışmalarda çeşitli teknik ve biçimlerde uçak gemileri görselleştirilmiştir. Özellikle bu geminin seçilmesi ilk ve öncelikli olarak çalışmaların basit bir peyzaj görüntüsü olması tehlikesinden uzaklaştırılmak istenmesiyle ilgilidir. Öte yandan uçak gemisi pek çok açıdan heterotopya ile ilişkilendirilebilmektedir.

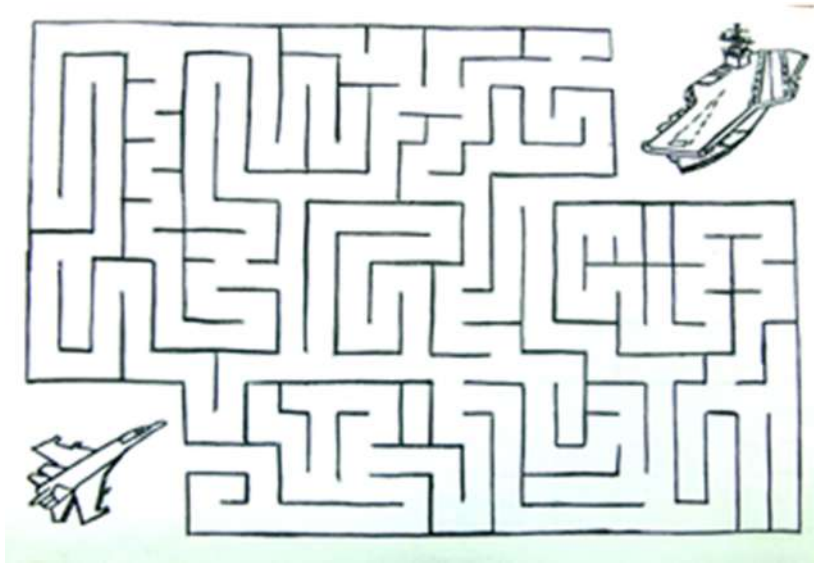
Özellikle kıtalar arası harekâtlar için yapılmış olan uçak gemileri deniz üzerinde bir toprak parçası gibi uçaklar için seyyar bir üs görevini görmektedir. Bu anlamda bir nevi havaalanı olarakta düşünülmektedir. Mükemmel bir heterotopya örneği olmasının yanı sıra gemi bu özelliğiyle de bir heterotopya olarak işlemektedir. Çünkü havaalanları pek çok insanı, kültürü birbirine bağlayan bir geçiş noktası olması, karmaşık mekânsal örgütlenmesi, bir sınır mekânı olmasıyla heterotopik özellikler taşımaktadır.



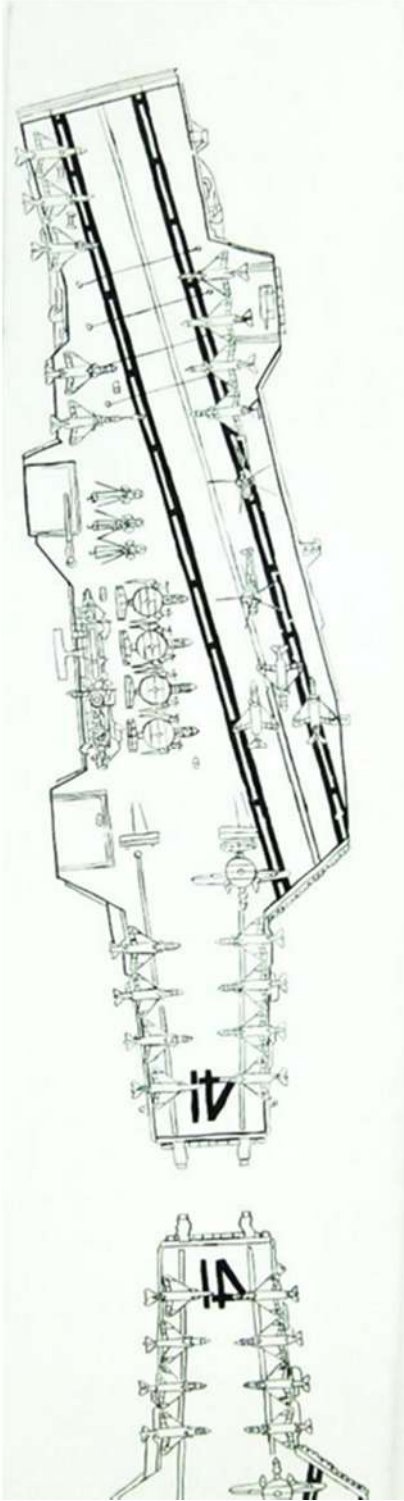
Resim 4. 24: *İsimsiz IV*, tuval üzerine keçeli kalem, 2014, 10 x 30 cm



Resim 4. 25.
İsimsiz V,
2014,
tuval üzerine akrilik,
40 x 40 cm



Resim 4. 26.
İsimsiz VI,
2014,
tuval üzerine keçeli kalem,
15 x 25 cm



Resim 4. 27: *İsimsiz VII*, 2014,
tuval üzerine akrilik,
140 x 40 cm



Resim 4. 28: *İsimsiz VIII*, 2014,
tuval üzerine akrilik,
15 x 35 cm

Çalışmada bu kavramsal çerçeve içinde, gemi imgesi çeşitli açılardan bir seri olarak görselleştirilmiştir. Bu çalışmalardan Resim 4.28'de görülen basit

vektörel bir çizimdir, gemiyi heterotopya yapan basit mantığın görüntüsüdür. Resim 4.26'daki labirent bir çocuk boyama kitabındaki görüntünün kendisidir. Resim 4.28'in aksine gemi ve heterotopya arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmaktadır. Resim 4.27'de normal konumu itibariyle bir geminin imkânsız olan yanılsaması görselleştirilmiş ve anormal bir durum canlandırılmıştır. Diğer gemilerin kuşbakışı görsellerinden farklı olarak Resim 4.24 ayrıntılarına girilmediği takdirde, daha bilindik bir peyzaj görüntüsü sergilemektedir. Resim 4.25 ise iki uçak gemisinin karşılaşma anını basit düzeyde canlandırmaktadır. Tüm bu görüntüler pek çok yüzen heterotopyanın basit ve karmaşık kurgularının birer yansıması olarak çalışmada yerlerini almışlardır.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Heterotopya Foucault tarafından 1960 sonrası Batı toplumunu anlamlandırma pratikleri içinde o toplumun ürettiği kavramların arka planına yerleşen yeni söylemsel düzene referans eden, hem bir durum saptaması hem de çözümlemesi olarak ortaya atılmıştır.

Sanatsal açılımları bir kenara bırakılıp salt düşünsel bir eğilim olarak ele alındığında; heterotopya ilk olarak zihnimizdeki ve algımızdaki iç içe geçmiş bilinçdışı imgeleri temsil etmektedir. Çeşitli disiplinlerle kurduğu ilişki biçimleri ise kavramın biçimsel, coğrafik, sosyolojik ve politik anlamlarıyla gündeme gelmesini sağlamıştır. Bu anlamda oldukça zengin bir içeriğe sahip olan heterotopyanın sıklıkla birlikte anıldığı *mekân* olgusunun ise, kavramın esas tamamlayıcı ve tanımlayıcı ögesi olduğu görülmüştür. Yirminci yüzyıl boyunca mekânsal pratiklerin katettiği yol üzerine keskin gözlemler içeren kavram, bu pratiklerin halihazırdaki çıkmazlarını gösterdiği kadar, bu sıkışmanın taşıdığı imkânlara da işaret etmesi bakımından önemlidir.

Mekâna referans ettiği durumlarda; heterotopya toplumun gözardı edilen özelliklerinin yansıtıldığı, öznenin kendini ve *ötekini* algılayıp, öteki ve farklı olan ile diyalog kurduğu ve örgütlendiği bir tür *alternatif sosyal düzenleme mekânı* ya da basit olarak ötekiliğin mekânı olarak ifadelendirilmektedir.

Heterotopya ötekilikle ilgili bir mekân olarak merkez ve çevre kavramını sorunsallaştırmaktadır. Çünkü heterotopyalarda karşılaşmalar, buluşmalar ya da toplanmalar çevreyi merkez haline getirmektedir.

Öteki olmaya dair ifade olanakları ve olanaksızlıkları açısından değerlendirildiğinde ise, heterotopyaların kişilerden ve bilinçdışı kişilerden, simgelerden, birleşmelerden ve ayrışmalardan, kurallardan ve kuralsızlıktan oluşan ve kategorilerin hükümlerini geçersiz kılan tuhaf bir mekanizmaya sahip olduğu görülmektedir.

Anormal durum tespitiyle tıp alanından sosyo-kültürel ortamlara aktarılan kavramın kendi içindeki tek çelişkisi ise, bu alanda Foucault'nun belli vurgularla altını çizdiği iki aykırı uca sahip olmasıdır.

Bunlardan biri *düzen*, ikincisi *özgürlük*tür. Bu nedenle kavram nereden bakıldığına bağlı olarak olumlu ya da olumsuz anlamlar taşıyabilmektedir.

Kavram etrafa yayılma güçlerinin sabitlenmesi anlamında sorunlu ve olumsuz bir kavramdır. Bu anlamda heterotopik her türlü oluşumun toplumsal ekonomik, siyasal, kültürel, ırksal ve ırkçı bir tarihi bulunmaktadır. Bu duruma örnek teşkil eden okullar, hapisaneler, ibadet mekânları, hastaneler vb. kurumlar dikkate alındığında tabi kılınmış grupların yaşamları üzerinde baskıcı bir siyaset uygulandığı görülmektedir. Sorun böyle salt iktidar açısından ele alındığında bürokrasinin ve yasanın sonsuz gücünün bir göstergesi olan bu mekânlar insanın kayıt altına alındığı düzlemler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özgürleşme ve demokratikleşme anlamında bir potansiyel olarak görüldüğü durumlarda ise kavram olumludur. Bu anlamda hayatı ve hayatın bütün zevk unsurlarını yok eden kapitalist bürokrasinin dönüştürüldüğü, modern kapitalist toplumsal düzenin kanonik değerlerinin ve bu değer sisteminin oluşturduğu ahlakî şebekenin tersine çevrildiği heterotopyalarda bireyi yalnızlaştıran, bütün kapitalist eğilimlere karşı yardımlaşma ve dayanışma esas olup, ayrıca her türlü cinsiyet sınırları da ortadan kaldırılmıştır. Bu nedenle heterotopyalarda bir veya iki cinsiyet ya da kadın ve erkek örgütlenmeleri değil, sonsuz sayıda cinsiyet ögesi vardır.

Sınırsız bireysel özgürlüklerin ve direnişin mekânı olan heterotopyalarda insani olmayan her türlü girişim bertaraf edilmiştir. Bu nedenle egolar ve utanç duygularının olmadığı bu mekânlarda yaşam ve sanat bir karnaval gibi deneyimlenmektedir.

Tüm bu genel özellikleri dikkate alındığında görülen odur ki, heterotopya bugünün mekânsal pratikleriyle anlamlı bir bağı mümkün kılmaktadır. Çünkü içinde yaşadığımız zamanda pek çok kentte bu özelliklere sahip mekânlara

rastlanmaktadır. Örneğin bu saptamanın ve çözümlemenin bir benzeri Taksim Gezi Parkı için de yapılmıştır. Buna göre;

Lefebvreci yaklaşım ile Gezi'yi heterotopya olarak, yani sürekli temsil edilen, tartışmaya açık ve altüst edilmiş gerçek mekânlardan oluşan bir yer olarak tanımlayabiliriz. Heterotopya, tek bir gerçek yerde [zeminde], kendi içlerinde uyumsuz birçok mekânı iliştiirmeye muktedirdir. Tam da bu birbirleriyle uyumsuzluk hali mevcut hegemonyaya karşı çıkacak gerçek bir mücadele alanının oluşumuna da imkân tanımaktadır. Örneğin, Gezi Parkı [İstiklal Caddesi'nde sivil polisler tarafından dışarda tutulan] madde bağımlısı gençlerin olmadığı bir ütopya mekânı değildi, ama madde bağımlısı gençlerin çokluk içinde eşit hissedebildikleri ve saygı gördükleri bir yer olabildi" (<http://mutlukent.wordpress.com/2014/04/28/gezi-parkindan-taksim-meydanina-bakmak/>).

Feministler, lâikler, dindarlar, komünistler, liberaller, LGBT birey ve gruplar, sosyalistler, ekolojistler, ulusalcılar, çeşitli siyasi hareketler gibi heterojen birey, grup ve politik yapıların biraya geldiği Gezi Parkı bu anlamda iyi bir örnek teşkil etmektedir. Bu toplumsal dönüşüm ve sanat arasındaki ittifak ve uyumlu tını ise kendini çok net olarak fotoğraflar, duvar yazıları afişler, pankartlar, şarkılar, dinletiler, sloganlar, performanslar, yerleştirmeler vs. gibi pek çok görünürlük formu altında göstermiştir.

Gezi Parkı'nın, *heterotopik bir umut mekânı* olduğu fikrinde hem fikir olan Arapoğlu'na göre, bu toplumsal olayın berisinde yatan düşünme tarzı üzerinde etki uyandıran şeyler, güncel sanatta daha önceleri zaten gerçekleşmiştir:

Türkiye'de güncel sanat içinde yer alanlar, 90'ların sonundan beri, hem teori hem de pratik anlamında Gezi'deki deneyimi zaten mikro düzeyde sanatın içinde tecrübe ediyordu. Bunun kamusallaştığını görmek moleküler düzeyde yapılan bir hazırlığın zaman içinde makro düzeye ulaşarak 'moleküler bir devrim'e [Felix Guattari'nin kavramıyla] dönüşmesinden başka bir şey değildi. Aslında Gezi'de yaşananalar yavaş yavaş, alt-akıntılarda, kıvrımlarda ve akışlarda gerçekleşen bir toplumsal dönüşümün, yerinde bir kesişme anında patlaması ve yüzeye çıkmasıydı. Bu, siyasi iktidarın zannettiği gibi örgütlü bir eylem değil, tersine iktidar yatırımlarına ve yaptırımlarına karşı toplumsalın kendiliğinden harekete geçmesinin zaman içinde almış olduğu vaziyetti. Süreç zaten vardı, fazlasıyla görünür oldu ve şimdi de devam ediyor. Biz bütün bu olanlara sosyoloji dilinde, basitçe 'toplumsal dönüşüm' diyoruz. Bu dönüşümün aktörleri olarak bizler, her an gerçekleşen bu dönüşüm içinde sanat [bilim ve felsefe] aracılığıyla bu sürecin içinde daima yer alıyoruz (<http://www.artfulliving.com.tr/detay/uumltopyalardan-heterotopyalara-giden-sanat-ve-sanat-piyasasi>).

Gezi Parkı ve sanattaki yaratıcı süreç ile ilgili bu tespitler dikkate alındığında Foucault'nun heterotopya kavramı ile çağa isabetli bir teşhis koyduğu söylenebilir. Çünkü heterotopyalar güncelliğimiz ve şimdiki zaman üzerine bir düşünme deneyimiyle kesişmekte ve günümüzün mekânsal ve sanatsal pratikleri için alternatif bir okuma ve öneri sunmaktadır.

Çağdaş dünya basit olarak ya da yalnızca heterotopyalardan ibaret değildir, ancak heterotopyalar çağdaş dünyadaki hayatı anlamlı kılmamanın ve bu dünya üzerine düşünmenin önemli bir yolu gibi görünmektedir. Buna göre, kavram Gezi parkı gibi toplumsal dönüşümlere kaynaklık eden günümüz mekânını yeniden düşünmek açısından tek değil ama önemli bir kaynağı oluşturabilir.

Sanatla ilişkisi düşünüldüğünde ise; modern sonrası sanat nesnelerinin eklemli doğasının, felsefi, sosyal, kültürel ve politik yönlerinin anlaşılmasında ve yorumlanmasında sanat kuramı ve eleştirisine dair referans bir kavram olabilir ve böylelikle günümüz sanat nesnelerinin okunması ve analizinde etkili bir model oluşturabilir.

KAYNAKÇA

- Adal, R. (2004). *Aydınlanma Çağında Kamusal Alan ve Heterotopik Mekân İncelenmesi: "Palais Royal" ve "Mason Locaları"*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Akay, A. (16 Mart 2000). İnsan, Hayvan, Mekân: Heterotopyalar, *Cumhuriyet Gazetesi*, 6.
- Alakuş, M. (8-10 Kasım 2007). Bilgi Yönetiminde Dizinler ve Dizinleme, *XII. "Türkiye'de İnternet" Konferansı*, Ankara.
- Artun, A. (2005). *Sanatçı Müzeleri*. (1.Baskı). Ankara: İletişim Yayınları.
- Bahtin, M.(2005). *Rabelais'in Dünyası*. (çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Lacan J. (1977). *Ecrits: A Selection*. In Bersani, L ve Dutoit U. (2006). *Fakir sanat*. (çev. S. K. Angı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bulut, E. (Haziran-Temmuz 2011) İslah Olmak İçin Sanat Yapan Bir Göçebe, *Güncel Sanat Notları Dergisi*. Bilim ve Sanat Vakfı Sanat Araştırmaları Merkezi.
- Cevizci, A. (2010). Felsefe Tarihi: *Thales'ten Baudrillard'a*. İstanbul: Say Yayınları.
- Clupper, W. A. (2007). *The Performance Culture of Burning Man*, PhD, Department of Theatre and Performance Studies.
- Gintz, C. (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde* (çev. M. Cedden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Connor, S. (2001). *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (çev. D. Şahiner) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. (1988). *Foucault*, (translated by Sean Hand). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G, Guattari F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (translated by B. Massumi). (11th printing). London. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Demir F. (Editör). (2004). Empresyonistler: *Resim Sanatının En Işıltılı Dönemi*, (1. Baskı). (çev. D. Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Dolgun, U. (2008). Şeffaf Hapishane yahut Gözetim Toplumu: *Küreselleşen Dünyada Gözetim, Toplumsal Denetim ve İktidar İlişkileri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Duffy, R. (2003). *Sculpted In Time: Heterotopic Space in Andrei Tarkovsky's Solaris*, Master of Arts, Manitoba University, Canada.

- Ergüven, M.(1998). *Görmece* (1. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Fortunati, A. (2005). Utopia, Social Sculpture and Burning Man. In Lee Gilmore and Mark Van Proyen (Eds.), *AfterBurn: Reflections on Burning Man*. The University of New Mexico Press, pp.167.
- Foster, H. (2004). *Tasarım ve Suç*. (1. baskı). İstanbul: İletişim yayınları.
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü: *Yüzyılın Sonunda Avangard*. (çev. E. Hoşsucu). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (1980). The Questions on Geography. In Colin Gordon (Ed), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Newyork, Pantheon Books,
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*, (2. baskı). (çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2004). *Bu Bir Pipo Değildir*. (çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2005a). *Büyük Kapatılma*. (2. baskı). (çev. I. Ergüden ve F.Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *Hapishanenin Doğuşu*. (çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *Deliliğin Tarihi*. (çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (çev. H. U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2009). *Manet and the Object of Painting*. (çev. M. Barr). London: Tate Publishing.
- Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. (1. baskı). (çev. D. Kundakçı). Ankara: Dost kitabevi Yayınları.
- Gaillemine, J. L. (2009). *Dali: Büyük Paranoyak*. (4. baskı) (çev. O. Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Graham St. J. (2001). Alternative Cultural Heterotopia and the Liminoid Body: Beyond Turner at ConFest, *The Australian Journal of Antropology*. 12(1), 47-66.

- Guignon C. B. (2008). Kimim Ben?: Otantik Olmak: “*Kişisel Gelişim*” Üzerine *Felsefi Bir Analiz*. (çev. A. Tüzer). İstanbul: Lotus Yayınevi.
- Gutting, G. (2010). *Foucault*. (çev. H. Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Güçlü, A. ve diğerleri (Ed). (2002). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Harvey, D. (1999). Postmodernliğin Durumu: *Kültürel Değişimin Kökenleri*. (2. baskı). (çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları*. (1. Baskı). (çev. Z. Gambetti). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hetherington, K. (1997). The Badlands of Modernity: *Heterotopia and Social Orderings*, London: Routledge.
- Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. (2. baskı) İstanbul: Everest Yayınları.
- Kolektif. (2002). *Bosch: Hayal Gücünün Derinlikleri*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kotsakis, A. (2011). Heterotopias of the Environment: *Law's Forgotten Spaces*. Routledge: London.
- Köksal, A. (4-9 Ekim 2004). Hafif Ama Ağır: Mimarlıkta Genç Olma Durumu, *1.İstanbul Mimarlık Festivali kitapçığı, Arkitera Mimarlık Merkezi*.
- Kumar, K. (2010). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma: *Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. (3. baskı). (çev. M. Küçük). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Layikel, Ş. (2006). *Sanat Yapıtı ve Üretim Sürecinde “Öteki” İle İlişki*, Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul.
- Leppert, R. (2002). Sanatta Anlamların Görüntüsü: *İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (1. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Luz, A. (2006). Places In-Between: The Transit(ional) Locations of Nomadic Narratives. In E. Näripea, V. Sarapik, J. Tomberg (Eds.), Koht ja Paik/ Place and Location: *Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics V*, Estonia: Institute of Art History, Estonian Academy of Arts, pp. 148.
- Macdonald, S. (2003). *Expo 67, Canada's National Heterotopia: A Study of the Transformative Role of International Exhibitions in Modern Society*, Master of Arts, Carleton University, Ottawa.
- Madra, B. (6 Haziran 2007). Küresel Felaketlere Dair Ortak Manifesto. *Radikal Gazetesi*, 23.

- Manning, D. (2008). (Re)visioning Heterotopia: The Function of Mirrors and Reflection in Seventeenth-Century Painting, *Shift (Queen's Journal of Visual & Material Culture)*, Issue 1.
- Meads, H. Claire, (2011). *'Experiment With Light' in Britain: The Heterotopian Nature Of A Contemporary Quaker Spiritual Practices*, PhD Thesis, The University of Birmingham.
- Megill, A. (1998). Aşırıılığın Peygamberleri: *Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (çev. T. Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Nalçaoğlu, H. (Mayıs- Haziran-Temmuz 2002). Heterotopya, Koloni ve Öteki Mekânlar: Michel Foucault'nun Kısa Bir Metni Üzerine Düşünceler. *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, sayı:19.
- O'Doherty, B. (2010). Beyaz Küpün İçinde: *Galeri Mekânının İdeolojisi*. (1. baskı). (çev. A. Antmen). İstanbul: Sel yayıncılık.
- Özkan, D. (14 Ekim 2005). Oda Projesi Yeni Mekânlar Üretiyor. *2 Yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienal Gazetesi*.
- Rancière, J. (2012). Estetiğin Huzursuzluğu: *Sanat Rejimi ve Politika*. (çev. A. U. Kılıç). İletişim yayınları: İstanbul.
- Selmanpakoğlu, C. (2014). Hiçliğin Özgürlüğü: *Ajansal Sanat*. (1. baskı). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Sennet R. (2011) Ten ve Taş: *Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (4. baskı). (çev. T. Birkan). Metis yayınları: İstanbul.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (1. baskı). (çev. O. Akınbay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Slaterry, M. (2010). *Sosyolojide Temel Fikirler*. (1. baskı). (çev. Ö. Balkız ve diğerleri). İstanbul: Sentez Yayınları.
- Şentürk, L. (2003). *Doxa Yazıları*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tan, P. (2004). Mimarlık ve Bilinçlerin Hayatta Kalma Yapıları. *Urban Flashes'ın el broşürü*. İstanbul.
- Tan, P. (2005). Sınır/Göç/Coğrafya: Güncel Sanatta Kimliğin Temsili ve Transcoğrafik Deneyimler, Aylin Dikmen Özarslan (Editör). *Sanat ve Sosyoloji*. İstanbul. Bağlam Yayınları.
- Touraine, A. (2010). *Modernliğin Eleştirisi*. (7. Baskı). (çev. Hülya Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tükel, U. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (cilt 1). İstanbul: Yem Yayınları.

- Uçkan, Ö. (Mayıs 1992). Parçacılar, Michael Morris ve Hüseyin Alptekin'in "Kolaj"ları Üzerine Notlar. *Arredamento Dekorasyon*, sayı:37.
- Uçkan, Ö. (Ekim-Kasım 2000) Arakhne Daidolos ile buluşuyor: Ağkent. *Domus M, Mimarlık Dergisi*, sayı:7, 68-73
- Urbach, H. (Winter 1998). Writing Architectural Heterotopia, *School of Architecture* Vol:3, USA: Princeton University.
- Urhan, V. (2010). Foucault: *Kelimeler ve Şeyler, Hapishanenin Doğuşu, Bilginin Arkeolojisi, Kliniğin Doğuşu*. (1. baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Yılmaz, M. (2001). *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*, İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Watson, S. and Gibson, K. (1995). *Postmodern Cities and Spaces*. Oxford, UK and Cambridge, MA: Blackwell
- Wolf, N. (2005). *Velazquez*. (çev. M. T. Yalım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

- İnternet: Akay, A. (1 Temmuz 2012). *Documenta ve Kassel'de Yeni Eğilimler: İnsan-dışı*. Web: <http://resmigorus.blogspot.com/2012/07/documenta-ve-kasselde-yeni-egilimler.html> 4 Şubat 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Art on Foucault's Heterotopias. (2007). URL: <http://grhomeboy.wordpress.com/2007/09/26/art-on-foucault%E2%80%99s-heterotopias/>, Son Erişim Tarihi: 28 Aralık 2013.
- İnternet: Arentsen, M., Stam, R., and Thuijs, R. (02.10. 2012) Postmodern Approaches to Space. Web: <http://socgeo.ruhosting.nl/html/files/geoapp/Werkstukken/PostmodernSpace.pdf>, 1 Ocak 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Bakkalbaşıoğlu, E. (01.10. 2012). Foucault Üzerinden Bir Güç-Uzam Okuması. Web:<http://www.mekanar.com/tr/yazi-ar%C5%9Fiv-2009/makale/foucault-%C3%BCzerinden-bir-g%C3%BC%C3%A7-uzam-okumas%C4%B1-esra-bakkalba%C5%9F%C4%B1o%C4%9Flu.html>, 10 Aralık 2013'te alınmıştır.
- İnternet: Çiçekoğlu, F. (2006). Reha Erdem üzerine notlar II. Bölüm. Web: <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=87367>, 8 Nisan 2014'te alınmıştır.

- İnternet: Gezi Parkı'ndan Taksim Meydanı'na Bakmak, (28 Nisan 2014). URL: <http://mutlukent.wordpress.com/2014/04/28/gezi-parkindan-taksim-meydaninabakmak/>, Son Erişim Tarihi: 30 Nisan 2014.
- İnternet: Hasegawa, Y. (2003). Heterotopias (Other Spaces). Web: <http://www.jpfb.go.jp/venezia-biennale/art/e/50/02.html>, 27 Aralık 2013'te alınmıştır.
- İnternet: Heterotopias in Cinema: Dogville from Lars von Trier, (8 Décembre 2009). URL: <http://boiteaoutils.blogspot.com.tr/2009/12/heterotopias-in-cinema-dogville-from.html>, Son Erişim Tarihi: 7 Mayıs 2014.
- İnternet: Johnson, P. (5 Temmuz 2012). History of the Concept of Heterotopia. Web: <http://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/3.1-Interpretations-pdf.pdf>, 3 Eylül 2013'te alınmıştır.
- İnternet: Khachaturov, S. (27 Ağustos 2012). Heterotopia in Polemics with Utopia. Web: http://www.arterritory.com/en/texts/articles/1448_heterotopia_in_polemics_with_utopia/, 9 Kasım 2013'te alınmıştır.
- İnternet: Kortun, V. ve Kosova, E. (28 Haziran 2007). Göç. Web: <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/migration.html> 2 Haziran 2013'te alınmıştır.
- İnternet: Kürkçü, K., Noyan, N. E., Tan, P., Yavuz, A. (2003). Transpassing The Courtyard: Avludan Geçmek. Web: http://www.girlsawthesea.net/heterotopia/p_courtyard.html. 10 Temmuz 2012'de alınmıştır.
- İnternet: Meseyyah, M. (27 Ekim 2007). Sanatını Dört Bir Yana Saçan Adam. Web: <http://arsiv.sabah.com.tr/2007/10/27/ct/haber,0C6F0650524A433E9AEF7F178ADF1E99.html>, 9 Kasım 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Michael Morris ses kaydı için: <http://www.audio-podcast.fm/audio-episodes/tr-heterotopia-heterotopya-michael-morris-seslendiren-mustafa-hazneci-17702357.html>
- İnternet: Oda Projesi ile Röportaj. (17 Mart 2008). URL: <http://sinkabout.blogspot.com/2008/03/oda-projesi-ile-rportaj-17-mart-2008.html>. Son Erişim Tarihi: 28 Aralık 2013.
- İnternet: Sidiropoulou, N. (2010). The Place Inside the Mirror: Representations of those Heterotopias İn Art, Web: <http://nefelisidiropoulou.wordpress.com/writings/heterotopias/> 9 Kasım 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Turhanlı, H. (7 Haziran 2011). Yüzen Fabrikalar ve Korsan Gemileri. Web: http://www.birgunabone.net/writer_index.php?category_code=1275385070&news_code=1307449774&year=2011&month=06&day=07#.U4civ_l_vel, 18 Nisan 2014'te alınmıştır.

İnternet: Qalandia 2047. (2010). URL: <http://www.sharjahart.org/projects/projects-by-date/2009/qalandia-2047-hourani>, Son Erişim Tarihi: 5 Haziran 2013.

İnternet: Ütopyalardan Heterotopyalara Giden Sanat ve Sanat Piyasası. (09 aralık 2013). URL: <http://www.artfulliving.com.tr/detay/uumltopyalardan-heterotopyalara-giden-sanat-ve-sanat-piyasasi>, Son Erişim Tarihi: 9 Mart 2014.

İnternet: Sönmez. A. (25 Nisan 2011). Hayat Değersizdir Hayata Yakın Sanat da öyle. Web: <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=1047241>, 8 Temmuz 2014'te alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : SELVİ, Yeliz
 Uyruğu : T.C.
 Doğum tarihi ve yeri : 05.10.1983, Ankara
 Medeni hali : Bekâr
 Telefon : 0 (538) 382 78 56
 Faks : Yok
 e-mail : yelizselvi83@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Mersin Üniversitesi / GSF Resim Böl.	2008
Lisans	Mersin Üniversitesi / GSF Resim Böl.	2005
Lise	Mersin Hacı Sabancı Süper Lisesi	2001

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2011	Harran Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2013	Gazi Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

- 2013- Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum- İdil Sanat ve Dil Dergisi
 2014- Taşbaskı Halk Resimleri ve Kahvehane Kültürü- Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi

Hobiler



GAZİ GELECEKTİR...